



Corso di dottorato di ricerca in:

# “Studi storico artistici e audiovisivi”

Ciclo XXXII

Titolo della tesi

**“La musica nel cinema di animazione sovietico”**

Dottorando  
Angelina Zhivova

Supervisore  
prof. Roberto Calabretto

**2020**

## Abstract

There is a preconceived notion that film music, including that written for animated films, is second-rate music. The result is the belief that for composers, writing music for practical use is always a second choice forced only by necessity. Our research shows, however, that in the history of Soviet cinema, the music for animated films played a varied, but always important – not secondary – role. This can be easily demonstrated by analyzing the filmography of some of the most renowned composers of the time, for whom the ‘cinema workshop’ constituted an important ‘experimental laboratory’. In writing music for animation, Dmitri Shostakovich went in search of a new musical genre that would allow him to make continuous experimentation. This was possible due to his creative partnership with the director Mikhail Tsekhanovsky, whose two animated films set to music by Shostakovich we analyze in Chapter Two. For Moisey Vaynberg (Mieczyslaw Weinberg), in addition to being a way to survive, composing for the cinema represented a happy escape from the themes he dealt with in his pure, instrumental music and a moral response to the great problems of humanity, such as war and the Holocaust. Alfred Schnittke’s music written for practical use, especially that composed in collaboration with the director Andrei Khrzhanovsky, served as the laboratory for his research on polystilism. Finally, Gubaidulina, while affirming that working with moving images had been a question of survival and a distraction from her main occupation, also admitted that it had presented the rare opportunity of working with an orchestra, and that many of the ideas later incorporated into her pure, instrumental music were born of her collaboration with Ideya Garanina.

The analysis of individual cases is preceded by a historical framework, with references to the development of Soviet animation and its connection with the search for new languages after the Russian Revolution of 1917. Avant-garde experimentation, stifled in the mid-1930s by the command to copy the technique and style of Walt Disney, resumed in the 1960s, making use, as it had in the 1920s, of new technical possibilities that were being developed – particularly sound synthesis and the development of electronic music. Some conversations and interviews between composers and directors complete the discussion, along with an unpublished translation of an article by Dmitri Shostakovich.



## INDICE

Introduzione	3
Capitolo I – Il cinema di animazione	15
1. I primi passi del cinema di animazione	15
2. Gli anni della disneyzzazione (1933-1953)	23
3. Disgelo e neoavanguardie	28
4. La fine del disgelo	37
Capitolo II – Il sodalizio tra Dmitrij Šostakovič e Michail Cechanovskij	42
1. Šostakovič e il cinema	42
2. La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco (1933-1936)	48
3. La fiaba del topolino sciocco (1940)	73
Capitolo III – Il sodalizio tra Moisej Weinberg e Fedor Chitruk	90
1. Mieczysław/Mojsze/Moisej Weinberg: biografia artistica	90
2. Chitruk e Weinberg: 19 anni di collaborazione	114
3. Le vacanze di Bonifacio (1965)	116
4. Tre storie su Vinni-Puch (1969-1972)	130
Capitolo IV – Al’fred Šnitke e il cinema di animazione: genesi del polistilismo	151
1. Al’fred Šnitke. Cenni biografici	151
2. Polistilismo e cinema	159
3. Šnitke e il cinema di animazione	174
4. Il sodalizio con Andrej Chržanovskij	176
5. Al’fred Šnitke e Lev Atamanov	204
6. Al’fred Šnitke e Valerij Ugarov	208
Capitolo V – Sofija Gubajdulina tra avanguardia e cinema di animazione	209
1. Musica e religione: uno “spazio sacro”	209
2. Sofija Gubajdulina e il cinema	218
3. Il sodalizio con Roman Davydov	221
4. Le Novelle spaziali	225
5. L’uomo e l’uccellino	227
6. Il sodalizio con Ideja Garanina	233
Conclusioni	239
Appendici	248
Appendice 1	248
Appendice 2	269
Bibliografia	274
Filmografia	289

## INTRODUZIONE

I primi decenni del ventesimo secolo, caratterizzati in Russia dalla Prima Guerra mondiale e dalle tre rivoluzioni del 1905, del febbraio 1917 e soprattutto dell'ottobre 1917, pongono pensatori, artisti, scrittori, musicisti, architetti di fronte al compito di creare un nuovo spazio culturale e linguistico. Le numerose scoperte tecniche, lo sviluppo dell'industria, l'espansione delle città con il conseguente inurbamento di vasti strati della popolazione rurale, l'affacciarsi di nuove classi sociali alla ribalta della storia creano un terreno straordinariamente fertile per tendenze sperimentali in tutti i campi dell'arte.

Subito all'indomani della rivoluzione, quando il compito di 'istruire le masse' e creare una nuova cultura rivoluzionaria favorisce lo sviluppo di istanze riformatrici e innovative nasce il Commissariato del popolo per l'istruzione (*Narodnyj Kommissariat Prosveščeniija*, abbreviato in *Narkompros*), affidato da Lenin alla guida di Anatolij Lunačarskij. Gli intellettuali russi vengono mobilitati e coinvolti in grandiosi progetti, che riguardano biblioteche, archivi, piani editoriali, università, accademie, corsi di formazione, cicli di conferenze, musei, nella complessa ricerca di un equilibrio tra lo sperimentalismo della cultura alta, all'epoca fortemente orientata all'avanguardia, e l'esigenza di portare il popolo alla conoscenza dei classici e della tradizione culturale russa ed europea. Un ruolo di primo piano è affidato al teatro:

Sfogliando gli ancora inediti protocolli delle riunioni del Teatral'nyj Otdel (TEO) del Narkompros di Mosca a partire dall'aprile-maggio del 1918 ([...] il trasferimento della capitale avviene nel marzo, nei mesi successivi tutti i commissariati e gli enti, fra cui il TEO, spostano la loro sede principale a Mosca) ci si trova di fronte a progetti imponenti, a prospettive smisurate, a una incontenibile voglia di totale rinnovamento. Basta leggere lo stenogramma della riunione straordinaria indetta nel dicembre del 1918 dal Commissario per l'Istruzione Lunačarskij: di fronte alle maggiori personalità teatrali, da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Tairov a Komissarževskij, il Commissario decide di illustrare i programmi dell'Otdel, vuol fare il punto sulla loro attuazione, sollecitare il consenso e l'adesione dei presenti<sup>1</sup>.

Lo stesso Lunačarskij scrive nel 1919 *Oliver Cromwell*, un 'melodramma' semidimenticato, ma recentemente tradotto in italiano<sup>2</sup>, in cui si attualizza la vicenda della rivoluzione puritana. Nell'ultima scena Cromwell si rivolge al pubblico in sala, predicando loro un radioso avvenire di uguaglianza sociale e ricordando come i suoi errori debbano essere loro di "monito e profitto"<sup>3</sup>. L'élite culturale allestisce spettacoli destinati a fare la storia del teatro<sup>4</sup>, a cominciare da *Misterija-buff* (*Mistero-*

---

<sup>1</sup> Fausto Malcovati, *Ma i contadini hanno una cultura? Vjačeslav Ivanov tra i bolscevichi nel 1919*, in *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, a cura di Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 269.

<sup>2</sup> Anatolij Lunačarskij, *Oliver Cromwell*. Melodramma con testo russo a fronte, cura e traduzione di C.G. De Michelis, Stilo Editrice, Modugno (Bari) 2018.

<sup>3</sup> Lunačarskij, *Oliver Cromwell*, cit., p. 259.

<sup>4</sup> Robert Leach, *Revolutionary Theatre*, London-New York, Routledge, 1994. L'interesse per il teatro rivoluzionario è sempre stato molto vivo in Italia, grazie anche al magistero di Angelo Maria Ripellino e ai suoi fondamentali *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959 e *Il trucco e*

buffonata), scritto da Vladimir Majakovskij nel 1918 e riallestito da Vsevolod Mejerchol'd nel 1921, mentre centinaia di troupes amatoriali portano in giro per il paese spettacoli 'di agitazione e propaganda' (*agitprop*), destinati a formare una nuova mentalità tra le masse popolari.

Accanto al teatro, a svolgere questo compito è chiamato il cinema. Figlio della modernità e del progresso tecnico, il cinema era già al centro dell'interesse di tutti gli artisti dell'epoca, e in primo luogo delle avanguardie. Lo stesso Majakovskij vi aveva recitato nel 1914, interpretando un ruolo 'demoniaco' nel film *Dramma nel cabaret dei futuristi n. 13* (*Drama v kabare futuristov № 13*). Nel 1918 Majakovskij realizza tre diversi progetti: scrive la sceneggiatura del film *Nato non per i soldi* (*Ne dlja deneg rodivšijsja*), tratto dal romanzo di Jack London *Martin Eden*, in cui si riserva il ruolo del protagonista; scrive la sceneggiatura e partecipa, con Lili Brik e Aleksandra Rebikova, alle riprese di *Incatenata dalla pellicola* (*Zakovannaja fil'moj*); si cimenta come regista nel famoso *La signorina e il teppista* (*Baryšnja i chuligan*), basato sul racconto di Edmondo De Amicis *La maestrina degli operai*, in cui nuovamente recita da protagonista accanto a Aleksandra Rebikova<sup>5</sup>. L'indubbio gradimento del pubblico per questa "settima arte" è dimostrato dalla fitta presenza di sale cinematografiche nelle città russe negli anni prerivoluzionari<sup>6</sup>.

Nella nuova Russia operaia e contadina il cinema, i cui vantaggi, dalla facile riproducibilità dello spettacolo agli aspetti più puramente economici<sup>7</sup>, sono di per sé evidenti, appare lo strumento più consono alla necessità di forgiare l'uomo nuovo, il più atto a coinvolgere in una esperienza sinestetica masse incolte e in genere analfabete. La prima organizzazione cinematografica sovietica viene fondata nel gennaio 1918, a soli tre mesi dalla rivoluzione, sotto forma di sezione autonoma del *Commissariato del popolo per la istruzione* (*Narkompros*). Nello stesso anno Anatolij Lunačarskij scrive il famoso articolo *Zadači gosudarstvennogo kinodela v RSFSR*<sup>8</sup> (1919) (*I compiti della cinematografia statale della RSFSR*), in cui si sottolinea la funzione propagandistica del cinema. Uno tra i primi filmati a soddisfare questi requisiti è *Coabitazione* (*Uplotnenie*, 1918) girato da Aleksandr Panteleev, Donat Paškovskij e Anatolij Dolinov su sceneggiatura dello stesso Lunačarskij e uscito in

---

*l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965. Tra le monografie più recenti ricordiamo Aurora Egidio, *Aleksandr Tairov e il Kamernyj Teatr di Mosca. 1907-1922*, Bulzoni, Roma, 2005; Claudia Pieralli, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov dalla teatralità alla 'poetica della rivelazione'*, Firenze University Press, Firenze 2016.

<sup>5</sup> Sui rapporti tra Majakovskij e il cinema cfr. Vladimir Majakovskij, *Teatr i kino*, v 2 tomach: T. 2. Iskusstvo, Moskva 1954; Aleksandr Pronin, *Bumažnij Vertov / Celluloidnyj Majakovskij*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2019. Una ricca raccolta di materiali relativi all'argomento si trova sulla pagina internet interamente dedicata a Vladimir Majakovskij e cinema: <https://chapaev.media/faces/959> (ultimo accesso 06.07.2019).

<sup>6</sup> Cfr. Anna Kovalova, Jurij Civ'jan, *Kinematograf v Peterburge 1896-1917. Kinoteatry i zriteli*, Masterskaja Seans, Sankt Peterburg 2011.

<sup>7</sup> A seguito della nazionalizzazione dell'industria cinematografica (1919) tutti gli incassi delle sale cinematografiche entravano nelle casse dello stato, insieme ai diritti in valuta pregiata sui film proiettati con successo all'estero, quali per esempio *La corazzata Potemkin*.

<sup>8</sup> Anatolij Lunačarskij, *Stat'i, vyskazyvanija, scenarii, dokumenty*, Iskusstvo, Moskva 1965.

sala il 7 novembre del 1918<sup>9</sup>. Altri, come ad esempio *Krasnoarmeec, kto tvoj vrug?* (*O soldato dell'Armata rossa, chi è il tuo nemico?*), oppure *Mir chižinam – vojna dvorcami!* (*Pace alle capanne, guerra ai palazzi*), *Beglec* (*Il disertore*), girati su commissione a Mosca nello studio di Aleksandr Chanžonkov<sup>10</sup> cominciano a circolare con i 'treni di propaganda'<sup>11</sup>, fanno parte del materiale divulgativo diffuso nelle varie zone agricole e minerarie, spiegano alle folle i principi del movimento operaio e della formazione dello stato rivoluzionario. Il 27 agosto del 1919 un provvedimento firmato da Lenin statalizza l'industria cinematografica. Nel 1922 Lenin ribadisce a Lunačarskij la sua particolare attenzione per il cinema: "dovete sempre ricordarvi che, di tutte le arti, la più importante per noi è il cinema"<sup>12</sup>.

Gli anni '20 vedono così un parallelo interesse per i nuovi linguaggi, in particolare per la tecnica del montaggio, e per le grandi potenzialità 'pedagogiche' dell'arte cinematografica, un interesse condiviso, sia pure per motivi diversi, dal nuovo potere bolscevico e da intellettuali e studiosi, primi tra tutti i formalisti: uno stretto rapporto unisce in quegli anni OPOJaZ, la *Società per lo studio del linguaggio poetico* fondata nel 1916 da un gruppo di geniali teorici e storici della letteratura, linguisti e metricisti<sup>13</sup> e FÈKS, la *Fabbrica dell'attore eccentrico* fondata nel 1922 da due giovani registi teatrali, Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, insieme a Sergej Jutkevič e a Georgij Krizitskij:

La collaborazione tra Tynjanov e i due fondatori della FEKS – che sarebbe proseguita nel 1927 con il film *S.V.D. – Sojuz Velikogo Dela* (*S.V.D. – L'Unione della Grande Causa*) – conferma lo stretto rapporto che negli anni Venti si sviluppò tra i formalisti russi e l'avanguardia cinematografica: un rapporto che si tradusse in concrete collaborazioni (anche Šklovskij fu autore di soggetti e sceneggiature per il cinema), ma che si esplicò pure su un piano specificamente teorico. Basti citare il volume collettaneo *Poëtika kino* (*Poetica del cinema*), che fu pubblicato nel 1927 a cura di Ejchenbaum e che conteneva – oltre a scritti di Tynjanov,

<sup>9</sup> Visibile online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=2jjHpNAMjvU> (ultimo accesso: 14.07.2019).

<sup>10</sup> Aleksandr Chanžonkov (1877-1945) è il primo produttore cinematografico russo, fondatore della "A. Chanžonkov and Co." (1906). Emigrato a Costantinopoli e a Vienna dopo la nazionalizzazione dell'industria cinematografica (1919) nel 1923 rientra in URSS per essere nominato direttore del nuovo studio cinematografico *Proletkino* e vi rimane sino alla morte, avvenuta a Jalta al termine della guerra. A lui si deve una delle prime storie del cinematografo in Russia: *Pervye gody russkoj kinematografii*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1937. Cfr. Rašit Jangirov, *K biografii A.A. Chanžonkova: Novyj rakurs*, «Kinovedčeskije zapiski», 55, 2001, pp. 305-316.

<sup>11</sup> Treni e navi d'agitazione politica attraversavano il paese promuovendo il nuovo governo. A queste campagne partecipano i migliori artisti del tempo, tra cui Vladimir Majakovskij con i suoi manifesti propagandistici, le famose "Finestre della satira dell'Agenzia telegrafica russa" (ROSTA). Cfr. Vladimir Prončatov, "Vchod po biletam Politotdela..." *Nižnyj Novgorod: teatry i flotilija* ([http://www.museum.unn.ru/managfs/index.phtml?id=8014\\_28](http://www.museum.unn.ru/managfs/index.phtml?id=8014_28), ultimo accesso: 05.07.2019); Nikolaj Lebedev, *Očerki istorii kino SSSR. Nemoje kino: 1918-1934 gody*, Iskusstvo, Moskva 1965, pp.120-128.

<sup>12</sup> «Вы должны твёрдо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино». Grigorij Boltjanskij, *Lenin i kino*, Moskva-Leningrad 1925, pp. 19. Al di là della propaganda più elementare, un ottimo esempio del legame tra cinema e politica sarà offerto dal film di Ejzenštejn *La linea generale* (*General'naja linija*, 1926) una narrazione dell'alleanza tra contadini e operai che il regista deve modificare radicalmente dopo l'inizio, nel 1927, della collettivizzazione forzata (nuovo titolo: *Il vecchio e il nuovo*, *Staroe i novoe*, 1929).

<sup>13</sup> Ne ricordiamo solo alcuni: Viktor Šklovskij, Boris Ejchenbaum, Jurij Tynjanov, Roman Jakobson, Evgenij Polivanov, Lev Jakubinskij, Sergej Bernštejn, Osip Brik.

Šklovskij e dello stesso Ejchenbaum – testi di Adrian Piotrovskij e del cine-operatore Andrei Moskvinskij, legati anch'essi alla FEKS.

I contributi raccolti in *Poëtika kino* erano variegati, ma nel complesso costituivano il primo tentativo coerente di una legittimazione estetica del cinema da parte degli studiosi del formalismo<sup>14</sup>.

Se all'inizio la bilancia sembra pendere dalla parte della sperimentazione e della ricerca di nuove forme di espressione artistica — il 1922 vede la nascita del *Kinoglaz* di Dziga Vertov e il debutto nella regia cinematografica di Ėjsenštejn e Pudovkin — il sopravvento spetterà alla fine dalle istanze più conservatrici e tradizionaliste delle classi dirigenti sovietiche. Ma prima di passare alla fase di restaurazione (e repressione) inauguratasi negli anni '30, occorre parlare del terzo, vivacissimo fronte della sperimentazione artistica postrivoluzionaria: quello della musica.

Accanto e in contemporanea alle due ricordate sezioni del *Narkompros* — la *Sezione teatro* (*Teatral'nyj otdel*, TEO) e la *Sezione cinema* (*Kinootdel*), denominata anche *Goskino* (*Cinema di stato*) — il 1918 vede la nascita di una *Sezione musica* (*Muzykal'nyj otdel*, MUZO<sup>15</sup>). Secondo un leggendario racconto l'incarico di dirigere il MUZO sarebbe stato affidato a Artur Lur'e per caso: entrato negli uffici del *Narkompros* per chiedere l'autorizzazione a organizzare un concerto il giovane compositore futurista ne sarebbe uscito Commissario responsabile della *Sezione musica*, mantenendo poi questa funzione per due anni, sino al 1920<sup>16</sup>.

Vale per la musica quanto detto a proposito del cinema: la ricerca di nuovi linguaggi e di una nuova estetica, necessari a rendere percettibile il “rumore del tempo”, si sviluppa su due binari paralleli. Da un lato avanguardia e sperimentazione. Dall'altro educazione delle masse e costruzione di una nuova cultura musicale proletaria. A interessarsene, accanto al MUZO di Lur'e e alla potente organizzazione nata dopo il febbraio 1917 con lo specifico scopo di creare una vera cultura proletaria, il *Proletkul't* (*Proletarskie kul'turno-prosvetitel'nye organizacii*, ovvero *Organizzazioni culturali e di istruzione del proletariato*)<sup>17</sup>, sono due associazioni di compositori: la ASM (*Associacija sovremennoj muzyki*, ovvero *Associazione di*

---

<sup>14</sup> Graziella Seminara, *Musica e immagini in Nuova Babilonia tra letteratura e arti figurative*, «Arabeschi», 11, 2018, pp. 69-70.

<sup>15</sup> Sulla storia della fondazione di MUZO e Proletkul't cfr. Marina Frolova-Walker and Jonathan Walker, *Music and soviet power 1917-1932*, The Boydell Press, Woodbridge, 2017 pp. 5-11 (1° ed. 2012).

<sup>16</sup> Sheila Fitzpatrick, *The commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, Cambridge 1970, p. 122.

<sup>17</sup> Basato sulla ideologia marxista di Aleksandr Bogdanov dopo la nascita della RSFSR venne posta alle dipendenze del *Narkompros* e sovvenzionata dallo Stato, pur essendo indipendente e ideologicamente non del tutto vicina al Partito Comunista. Negli anni intercorsi dal 1917 al 1923 il *Proletkul't* organizza circoli artistici e letterari e centri di educazione per gli operai nei quali si insegnava a leggere ai lavoratori e li si incoraggiava a scrivere lavori teatrali, romanzi e poesie, arrivando a contare alla fine del 1920 quasi mezzo milione di iscritti. L'organizzazione fu sciolta nel 1923 a seguito della condanna del “bogdanovismo”. Cfr. Jutta Scherrer, *Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio*, in *Storia del Marxismo*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 493-546. Sul Proletkul't cfr. anche Lynn Mally, *Culture of the future: the Proletkult movement in revolutionary Russia*, Berkeley etc.: University of California Press, 1990, Collezione Studies on the history of society and culture, ISBN 0520065778 (on-line).

musica contemporanea)<sup>18</sup> e la RAPM (*Rossijskaja associacija proletarskich muzykantov*, ovvero *Associazione russa dei musicisti proletari*)<sup>19</sup>.

Quattro sono gli obiettivi fondamentali perseguiti da musicisti e musicologi di questi anni: il rinnovamento della musica accademica e della tradizione dei Conservatori attraverso l'introduzione di ritmi complessi e di combinazioni timbriche insolite, quali ad esempio il sistema microtonale "ultracromatico" di Arsenij Avraamov<sup>20</sup> e le contigue ricerche sulla musica di quarto di tono svolte presso il conservatorio di Pietrogrado dal gruppo di Georgij Rimskij-Korsakov, nipote del grande compositore<sup>21</sup>; l'idea futurista di sostituire alla musica (al suono) i rumori<sup>22</sup>, che in Russia si tinge di una particolare valenza politica antiborghese; il tentativo di cancellare i confini tra musica colta e musica popolare, tra produzione accademica e folclore, di creare una musica 'da strada', vicina per concezione alla pittura murale o alla 'circhizzazione' del teatro<sup>23</sup>; le ricerche volte a sperimentare nuovi mezzi acustici e nuovi strumenti musicali elettrici, quali il *Termenvoks* (o *Theremin*) inventato da

---

<sup>18</sup> Fondata nel 1923, la *Associazione di musica contemporanea* si propone lo scopo di favorire la più ampia conoscenza della musica contemporanea sia sovietica, sia straniera, di qualunque tendenza e genere: «From the beginning, ASM saw Russian culture as a part of European culture and nourished new hopes that the it could bring about the end of the decade-long dearth of new Western music in Russia (beginning from the First World War), which would, in turn shake Russian composers out of their complacency or weariness. And, indeed, ASM, unlike its ephemeral predecessor, was to play a crucial role in the history of Soviet music, which outlasted the period of its active existence (which ended in 1929, due to external pressures)». («Sin dall'inizio, la ASM ha visto la cultura russa come parte della cultura europea e ha alimentato nuove speranze che ciò potesse portare alla fine della decennale scarsa presenza della nuova musica occidentale in Russia (a partire dalla prima guerra mondiale), fatto che avrebbe, a sua volta, strappato i compositori russi al loro autocompiacimento o spossatezza. E, in effetti, la ASM, a differenza dei suoi effimeri predecessori, avrebbe svolto un ruolo cruciale nella storia della musica sovietica, destinato a durare anche oltre il periodo della sua esistenza attiva (terminata nel 1929, a causa delle pressioni esterne)». Frolova-Walker, Walker, *Music and soviet power*, cit., pp. 91-92. La ASM verrà sciolta nel 1931 in quanto 'accollita' di musicisti estranei all'ideologia sovietica.

<sup>19</sup> La *Associazione russa dei musicisti proletari* è fondata nel 1923 da membri del Partito Comunista per favorire la creazione di un repertorio rivoluzionario per le masse popolari. Anch'essa sarà sciolta nel 1931. Cfr. Frolova-Walker, Walker, *Music and soviet power*, cit., *ibidem*.

<sup>20</sup> Rappresentante di spicco dell'avanguardia musicale sovietica degli anni '20, il compositore e musicologo Arsenij Avraamov (1886-1944) si propone di superare il 'temperamento equabile', che erroneamente attribuisce a Bach, e la tradizionale suddivisione dell'ottava in 12 semitoni (il cosiddetto 12-TET), introducendo la suddivisione dell'ottava in 48 microintervalli. Nel 1927 presenta "das universelle Tonsystem" (Welttonsystem), oggetto della sua tesi dottorale, a Berlino, Stoccarda e Francoforte, dove partecipa insieme a Lev Termen alla *Internationale Ausstellung: Musik im Leben der Völker*. Cfr. Arsenij Avraamov, *Universelles Tonsystem (UTS)*, in: *Acoustic turn*, hrsg. von Petra Maria Meyer. München: Wilhelm Fink 2008, pp. 375-379.

<sup>21</sup> Cfr. Lidija Adër, *Štab-kvartira avangarda, Kružok četvertitonovoj muzyki v konservatorii*, «Opera Musicologica», 2 [12], 2012 ([http://old.conservatory.ru/files/OM\\_12\\_Ader\\_full.pdf](http://old.conservatory.ru/files/OM_12_Ader_full.pdf), ultimo accesso: 07.07.2019).

<sup>22</sup> Esperimenti simili si compivano in quegli anni in Italia. Ricordiamo Francesco Balilla Pratella e soprattutto Luigi Russolo (1885-1947) il compositore e pittore futurista autore del manifesto *L'arte dei rumori* (11 marzo 1913), in cui teorizza una musica costituita da rumori puri invece che da suoni armonici, e inventore, nello stesso 1922, del "rumorarmonio", mezzo necessario ad amplificare gli effetti musicali creati dagli "intonarumori", apparecchi meccanici capaci di sviluppare suoni disarmonici. Cfr. Stefano Bianchi, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1995, pp. 53-62.

<sup>23</sup> Sulla influenza esercitata dal circo sul teatro e sul cinema di animazione cfr. Ol'ga Burenina-Petrova, *Cirk v prostranstve kul'tury*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2015, pp. 321-340.

Lev Termen<sup>24</sup> e la *croix sonore* messa a punto dal compositore Nikolaj Obuchov, inventore della “armonia totale”, o la tecnica musicale basata su algoritmi matematici di Josif Schillinger<sup>25</sup>.

Tra le realtà summenzionate, MUZO, Proletkul't, ASM e RAMP, la più radicale nel progetto di creare e propagandare una ‘musica nuova’ è la ASM. L’associazione, stilisticamente piuttosto eterogenea, riuniva al proprio interno autori quali Nikolaj Mjaskovskij e Nikolaj Roslavec, Dmitrij Šostakovič e Vladimir Deševov, Aleksandr Mosolov, Leonid Polovinkin e Gavriil Popov. Manifesto del gruppo si può considerare il celebre episodio sinfonico *Zavod. Muzyka mašin (Fabbrica. Musica dei macchinari)* di Aleksandr Mosolov, composta per il balletto, mai realizzato, *Stal' (Acciaio)* op. 19 (1926-1928). A Nikolaj Roslavec si deve l’idea del *Sintetakkord*<sup>26</sup> (‘accordo sintetico’) vicino alle summenzionate ricerche sulla musica di quarto di tono di Georgij Rimskij-Korsakov.

Le iniziative del *Proletkul't* avevano carattere più pratico. L’idea, tipica del produttivismo, di sostituire in tutto o in parte la musica con rumori legati alla realtà operaia delle fabbriche e del mondo del lavoro, si realizza nella creazione di ‘orchestre di rumori’ (*šumovye orchestra*), che nel 1922 fanno la loro comparsa al *Teatro moscovita del Proletkul't* diretto da Ėjzenštejn. Intorno alla metà degli anni '20 acquista grande popolarità la *Sinjaja bluza (Camiciotto blu)* un gruppo teatrale di agitazione e propaganda (agit-prop) creato da Boris Južanin nel 1923, che nel corso dei suoi spettacoli eseguiva anche musiche ispirate ai rumori della città e delle macchine. Lo straordinario successo della *Sinjaja bluza*, che al momento della sua chiusura nel 1927 contava più di 5000 troupes con più di 100.000 membri e che aveva ispirato con il suo esempio compagnie teatrali operaie anche all'estero<sup>27</sup>, unito alle esigenze di una educazione musicale del popolo che non poteva contare sulla disponibilità di veri strumenti musicali, incoraggia la formazione di ‘rumoristi’ nelle scuole e nei club operai<sup>28</sup>. Oltre alla possibilità di accedere più facilmente

---

<sup>24</sup> La straordinaria biografia di Lev Termen/ Leon Theremin — le trionfali tournée compiute in Russia, in Europa e in America negli anni '20, l'incontro con Lenin, cui Termen illustra le proprie invenzioni acustiche, che comprendono non solo strumenti musicali ma anche congegni per le intercettazioni e microspie, l'apertura della scuola di *Termenvoks* (in inglese: *Theremin*) a New York, gli otto anni trascorsi nei campi di lavoro staliniani, durante i quali prosegue le proprie ricerche nell'ambito della intercettazione, ricevendo per questo il Premio Stalin nel 1947 — sono ben illustrate nel volume Albert Glinzky, *Theremin: Ether Music and Espionage*, University of Illinois Press, Champaign, Illinois 2000.

<sup>25</sup> Su Joseph Schillinger (Iosif Šilinger, 1895-1943), compositore e musicologo, uno tra i fondatori della *Associazione di musica contemporanea*, primo a far conoscere il jazz in Russia, poeta, matematico, scultore e fotografo, cfr. Elena Dubinec, *Pereros muzyku kak takovuju*, «Izrail' XXI. Muzykal'nij žurnal», 12, 2017 (<https://web.archive.org/web/20171222051635/http://www.21israel-music.net/Schillinger.htm>, ultimo accesso: 07.07.2019).

<sup>26</sup> Il *Sintetakkord* (accordo sintetico) è una evoluzione dell'‘accordo mistico’ ideato da Aleksandr Skrjabin per il suo “Prometeo”, un gruppo di suoni prescelti dal compositore per un'opera o una sua parte, come una serie dodecafonica.

<sup>27</sup> Richard Drain, *Twentieth-Century Theatre: a Sourcebook*, Routledge, 1995; Lynn Mally, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*, Cornell University Press, 2000; Schechter (a cura di), *Popular Theatre: a Sourcebook*, in *Worlds of Performance*, Routledge, 2003.

<sup>28</sup> Cfr. Konstantin Dudakov-Kašuro, *Musica ex machina: u istokov industrializacii zvuka*, «Iskusstvo», n. 2 (593) 2015, pp.24-35, Konstantin Dudakov-Kašuro, *Rannesovetskaja šumovaja muzika: opyt istoričeskoj rekonstrukcii* (<https://theatrumundi.ru/material/noise/>, ultimo accesso: 07.07.2019).

all'esecuzione musicale, grazie a strumenti improvvisati, al *Proletkul't* interessava anche la accessibilità sonora, rivolta non a un pubblico ristretto, ma alle masse popolari: la musica del futuro doveva raggiungere vaste folle riunite in assemblea, e possibilmente l'intera città<sup>29</sup>.

Uno dei progetti più arditi in questa direzione, e anche uno dei pochi a essere realizzato, è la *Simfonija Gudkov* (*Sinfonia delle sirene di fabbrica*, 1922) di Avraamov, uno dei primi organizzatori del *Proletkul't*, composta per il quinto anniversario della Rivoluzione ed eseguita nel porto di Baku il 7 novembre del 1922<sup>30</sup>. Ispirata a versi di Aleksej Gastej e basata sulla melodia dell'*Internazionale* e di altri canti rivoluzionari, in particolare la *Warszawianka* e la *Marsigliese*, la sinfonia si avvaleva delle sirene delle navi ancorate nel porto, mescolate alle sirene delle fabbriche ed altre sonorità militari e industriali, rumori di idrovolanti e clacson di camion, colpi di artiglieria, raffiche di mitraglia, campane, orchestre di fiati, cori e un enorme strumento inventato dallo stesso Avraamov, il *Magistral'*, composto da una serie di sirene a vapore.

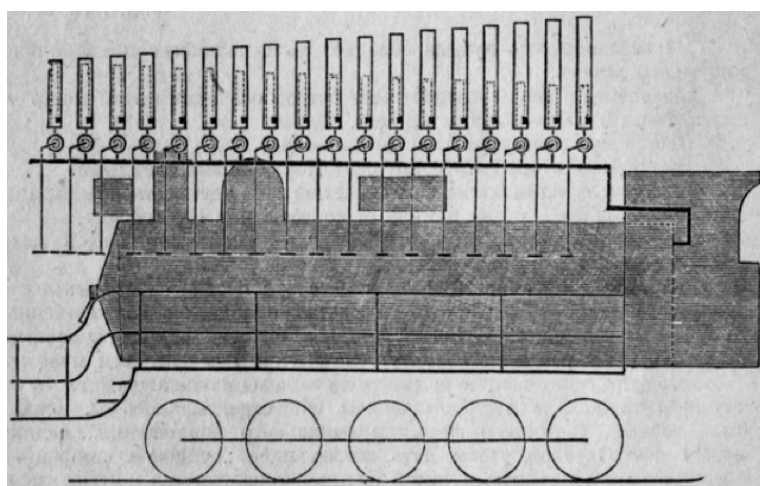


Immagine 1 – Magistral', lo strumento inventato da Avraamov composto da una fila di sirene a vapore.

Il direttore dell'orchestra doveva dirigerla dall'alto di una piattaforma visibile a tutta la città, con l'aiuto di una squadra di collaboratori muniti di bandiere e di pistole. Le istruzioni agli esecutori della *Sinfonia* erano molto dettagliate: il *Nakaz po Gudkovoj simfonii* (*Istruzioni sulla Sinfonia delle sirene*) viene pubblicato nel 1922 sul quotidiano del *Proletkul't* «Bakinskij Rabočij»<sup>31</sup>, mentre la descrizione della *Sinfonia*, scritta un anno più tardi in occasione della meno fortunata replica della sinfonia a Mosca, vede la luce sulla rivista del *Proletkul't* «GORN» nel 1923<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Cfr. Boris Kušner, *Revolucija materialov*, «Naš put'», 2, 1918, pp. 165-170.

<sup>30</sup> Sergej Chismatov, *Simfonija gudkov*, «Opera musicologica», 4 [6], 2010, pp. 100-124.

<sup>31</sup> «Bakinskij Rabočij», 250, 1922, p. 3.

<sup>32</sup> Il testo completo di questa descrizione della sinfonia è disponibile anche online all'indirizzo <http://www.etheroneph.com/audiosophia/93-simfoniya-gudkov.html>. Una traduzione in inglese si può





Immagine 2 – Arsenij Avraamov dirige l'esecuzione della *Simfonia Gudkov*.

Tra i progetti di Avraamov destinati a rivelarsi fondamentali per la cultura del tempo va sicuramente menzionato il cinema sonoro, delle cui tecniche Avraamov è pioniere. Il sonoro costituiva in quegli anni un importante campo di ricerca per registi quali Dziga Vertov, Michail Cechanovskij e Abram Room. Nel 1930 Dziga Vertov realizza il suo primo documentario sonoro, *Entuziazm* o *Simfonija Donbassa* (*Entusiasmo*, o *La sinfonia del Donbass*, 1930)<sup>33</sup> un inno al lavoro volto a celebrare gli 'operai d'avanguardia'<sup>34</sup> del primo piano quinquennale nel bacino carbonifero del Donbass. Vertov utilizza un rivoluzionario sistema ottico inventato da Aleksandr Šorin (1890-1941), consistente nella registrazione del suono su pellicola tramite un oscilloscopio a nastro che funzionava come modulatore di luce per la registrazione fotografica del suono secondo il metodo della ampiezza variabile. Lo strumento, inventato da Šorin nel 1927 e collaudato nel 1928, permette l'apertura a Leningrado

---

leggere nel già citato volume Frolova-Walker and Walker, *Music and soviet power 1917-1932*, pp. 81-84. Il testo si apre con la citazione dei versi di Gastev che avrebbero fornito lo spunto a Avraamov: Когда ревут утренние гудки / на рабочих окраинах, — / это вовсе не зов неволи: / это — песня будущего (Quando urlano le sirene del mattino / nelle periferie operaie / non si tratta di un richiamo alla schiavitù / ma del canto del futuro).

<sup>33</sup> Il primo documentario girato da Dziga Vertov è il leggendario *Čelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929), che però era privo di accompagnamento sonoro.

<sup>34</sup> Venivano così chiamati gli operai che competevano tra loro per superare la quota di produzione prevista nel loro settore. Durante il II Piano quinquennale (1933-1937) questo atteggiamento prenderà il nome di 'stacanovismo' da Aleksej Grigor'evič Stachanov, un operaio del bacino carbonifero del Donbass che nella notte del 31 agosto 1935 superò di quattordici volte la quota di estrazione prevista.

del primo cinematografo sonoro e, a partire dal 1930, la proiezione regolare di pellicole sonore<sup>35</sup>.



Immagine 3 – Lo ‘Šorinofono’ portatile.

Alla versione sonorizzata del film muto *Baby rjazanskie* (*Le donne di Rjazan’*, noto in Italia con il titolo *Il villaggio del peccato*, 1927) della regista Ol’ga Preobraženskaja, segue nel 1930 il primo vero film sonoro, *Plan velikich rabot* (*Progetto di grandi opere*, 1930), dedicato al primo piano quinquennale (1928-1932), alla cui realizzazione è chiamato Avraamov. Durante la lavorazione il compositore concepisce insieme all’ingegnere Evgenij Šolpo (1891-1951), uno dei padri del cinema sonoro russo, la tecnica del ‘suono grafico’, o ‘suono disegnato’<sup>36</sup>, ispirata alle fantasie futuriste di Velimir Chlebnikov sul legame tra segno e suono:

Nell’autunno del 1929 sono stato invitato in qualità di compositore e di tecnico del suono alla realizzazione del primo film sonoro sovietico, *Plan velikich rabot* (*Pjatiletka*) [*Progetto di grandi opere* (*Piano quinquennale*)]. I primi esperimenti si sono svolti a Leningrado, nel laboratorio di Šorin, inventore dello strumento sovietico per la registrazione del suono. Una volta ci siamo trovati negli studi in tre, io, E.A. Šolpo, che avevo invitato a farmi da assistente, e il regista animatore M.M. Cečanovskij (autore del primo film di animazione sonoro, *La posta*, ispirato a Maršak). Osservavamo con enorme interesse alla lente di ingrandimento la prima colonna sonora, ancora bagnata, portataci in quel momento dallo sviluppo.

Cečanovskij era incantato dalla bellezza dei ghirigori della curva e fantasticava: “Mi chiedo, ma se si imprime sulla pellicola un motivo ornamentale egizio o greco antico sentiremmo all’improvviso una musica arcaica e sinora sconosciuta? Io e Šolpo lo abbiamo disilluso: dal momento che il motivo ornamentale è rigorosamente periodico, a seconda della sua forma viene prodotto un suono che può avere timbri diversi — ‘egizio’ o ‘greco antico’ — difficile dirlo, ma certamente nessuna melodia (adesso invece sappiamo come si fa a ottenerla). E però la parola

<sup>35</sup> Sulla figura di Šorin e sulle sue invenzioni si può vedere la pagina a lui dedicata da Nikolaj Majorov nel 2016 sul sito *Pervye v kino* (*cinemafirst*) (<http://cinemafirst.ru/шорин-александр-фёдорович-05-12-1890-21-10-1941/>), ultimo accesso: 14.07.2019).

<sup>36</sup> Il procedimento consisteva nel disegnare direttamente sulla colonna sonora ottica del film, di modo che la fotocellula del proiettore reagisse alle fluttuazioni di intensità e frequenza negli schemi della colonna sonora ottica convertendole in modifiche di volume e tono, indipendentemente dal fatto che tali schemi non rappresentassero un suono reale registrato, ma fossero disegnati a mano. Cfr. Giannalberto Bendazzi, *Animazione. Una storia globale*, voll. 1-2, UTET, Torino 2017; Vol. 1: *Dalle origini alle soglie dell’età contemporanea*, p. 277. Interessanti particolari e immagini relative al suono disegnato sono reperibili sul sito <https://habr.com/ru/post/182778/>.

era stata pronunciata: l'idea di disegnare sulla pellicola un fonogramma "artificiale" preparato in precedenza e le prospettive inebrianti di questa idea ha infiammato i cuori di tutti i partecipanti alla conversazione. Conclusa la lavorazione del film ognuno di noi ha cercato di realizzarla a modo suo<sup>37</sup>.

È interessante notare che nessuno dei tre partecipanti alla scena qui descritta rivendica per sé l'invenzione del 'suono disegnato'. L'esplorazione di nuove tecniche era in quegli anni trasversale e condivisa. Se Šorin è l'inventore di una serie di strumenti per la registrazione del suono, tra cui il cosiddetto 'šorinofono', uno strumento per la registrazione meccanica del suono su pellicola cinematografica di celluloidi da 35 mm, che gli vale il Premio Stalin nel 1941, a Šolpo, ingegnere e storico dell'arte, organizzatore insieme a Avraamov e Georgij Rimskij-Korsakov della società 'Leonardo da Vinci'<sup>38</sup>, si deve la sonorizzazione di numerosi film sovietici degli anni '30 grazie all'uso di un sintetizzatore elettronico, il *Variofono*, da lui creato nel 1929 negli studi di produzione della Lenfil'm<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> «Осенью 1929 г. я был приглашен в качестве композитора и звукооформителя первой советской звуковой картины "План великих работ" (Пятилетка). Первые опыты производились в Ленинграде, в лаборатории Шорина, изобретателя советской звукозаписывающей аппаратуры. Как-то сидели мы в студии вдвоем - я, Е.А. Шолпо, приглашенный мною в качестве ассистента, и художник-мультипликатор М.М. Цехановский (автор первого звукового мультфильма "Почта" - по Маршаку). Мы с огромным интересом рассматривали в лупу первую, еще мокрую, звуковую дорожку, только что принесенную из проявки. Цехановский восхищался красотой орнаментальных узоров кривой и фантазировал: - Интересно, если заснять на эту дорожку египетский или древнегреческий орнамент - не зазвучит ли вдруг неведомая нам доселе азиатская музыка? Мы с Шолпо разочаровали художника: так как орнамент сам по себе строго периодичен, то в зависимости от его формы прозвучит единственный звук того или иного тембра - "египетского" или "греческого", - трудно судить, но мелодии никакой, разумеется, не получится (мы уже знаем теперь - как она получается). Однако слово было сказано - идея нанесения на пленку заранее заготовленной "искусственной" фонограммы и блестящие перспективы этой идеи запали в душу всем участникам беседы. Окончив картину, каждый из нас попытался реализовать ее на свой лад». Arsenij Avraamov, *Sintetičeskaja muzyka*, «Sovetskaja muzyka» 8, 1939, ripubblicato in «Kinovedčeskie zapiski» 53, 2001, pp 328-329.

<sup>38</sup> La Società scientifico-artistica 'Leonardo da Vinci' nasce nel 1917 per iniziativa di Evgenij Šolpo, Arsenij Avraamov e Georgij Rimskij-Korsakov. Come ricorda Šolpo, «la fede nella forza della scienza e della matematica, il desiderio di pervenire a una conoscenza oggettiva delle 'misteriose' leggi dell'arte, ecco cosa ha spinto la Società a scegliere questo nome storico. [...] Il lavoro si muoveva secondo la linea della rivoluzione nel campo della teoria e della tecnica musicale sulla base di uno stretto legame tra arte e scienza. [...] Arsenij Avraamov operava nel campo della filosofia e della sociologia della musica, basandosi quando necessario sulla fisica e sulla storia» («Вера в могущество науки и математики, стремление к объективному познанию 'таинственных' законов искусства вот что побудило Общество присвоить себе это историческое имя. [...] Работа шла по линии революции в музыкальной теории и технике на основе тесной связи искусства и науки. [...] Арсений Авраамов действовал в области философии и социологии музыки, опираясь по мере надобности на физику и историю»). Evgenij Šolpo, *Iskusstvennaja fonogramma na kinoplenke kak techničeskoe sredstvo muzyki*, «Kinovedčeskie zapiski», 53, 2001, pp. 334-335.

<sup>39</sup> Il *Variofono* è un sintetizzatore ottico che permette di sintetizzare colonne sonore artificiali con la tecnica del 'suono di carta' automatizzato. La prima versione, lignea, dello strumento è messa a punto nel 1931 con la collaborazione di Georgij Rimskij-Korsakov. Il *Variofono* rende possibile la variazione dell'altezza del tono e l'intensità del suono, con la possibilità di ottenere effetti quali glissando, vibrato, rubato, rallentando, accelerando eccetera. Un filmato del 1934 che spiega il funzionamento dello strumento è visibile online (<https://www.youtube.com/watch?v=YiIB36ZY0WM&feature=youtu.be>, ultimo accesso 06.10.2019).

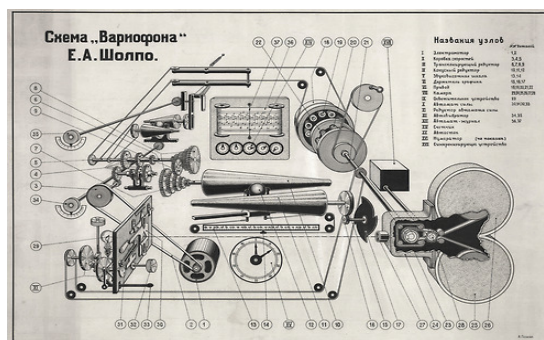
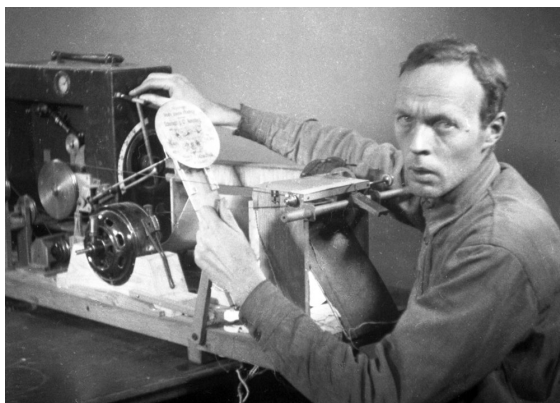


Immagine 4 – Evgenij Šolpo al lavoro sul suo Variofono.

Ciò che qui ci preme sottolineare è come le ricerche relative alla sonorizzazione delle pellicole cinematografiche abbiano contribuito allo sviluppo di un settore molto promettente della cinematografia sovietica, quello del cinema di animazione. Già nell'autunno del 1930 Avraamov apre a Mosca, insieme all'operatore Nikolaj Želinskij, all'animatore Nikolaj Voinov e all'acustico Boris Jankovskij, responsabile della traduzione delle partiture musicali nel sistema microtonale di Avraamov, un laboratorio chiamato *Mul'tzvuk* (*Laboratorio del multisuono*) che lavora alla prime colonne sonore con ornamentazione<sup>40</sup>, definite da Avraamov «moltiplicazione ornamentale del suono»<sup>41</sup>. Per la creazione del 'suono disegnato' si utilizzano figure geometriche, triangoli, cerchi e quadrati:

<sup>40</sup> Alla metà del 1933 il gruppo di Avraamov aveva girato già più di 1800 metri di pellicola, di cui la metà consistente di frammenti musicali composti con le nuove armonie microtonali.

<sup>41</sup> Tradizionalmente l'invenzione viene attribuita a Norman McLaren, ma ricerche analoghe alla sua erano state condotte molto prima, proprio nell'ambito del cinema di animazione sovietico. Nikolai Izvolov, *From the History of Graphic Sound in the Soviet Union; or, Media without a Medium*, translated from the Russian by Sergei Levchin, in *Sound Speech Music in Soviet and Post-Soviet Cinema* edited by Lilya Kaganovsky and Masha Salazkina, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2014, p. 28. Un esperimento precedente a McLaren si sarebbe avuto anche in Germania: «The available evidence seems to indicate that the first body of investigation and practical work in this area [animated sound A.Zh.] was done in Russia at the Scientific Experimental Film Institute located in Leningrad. It was here in 1930 that the musical theorist and mathematician A. M. Avraamov worked with two animators, N.Y. Zhelinsky and N.V. Voinov, on what they called "ornamental animation in sound". This same work was later carried on at the Leningrad Conservatory by G.M. Rimsky-Korsakoff and E.A. Scholpo. [...] At about the same time as these Soviet experiments, a Munich electrical engineer by the name of Rudolph Pfenninger began work on his own system of animated sound. Pfenninger's system was similar to the Russians' although he apparently had no contact with them and developed his own system independently» («Le prove disponibili sembrano indicare che il primo corpo di indagine e lavoro pratico in quest'area [suono animato A.Zh.] è stato condotto in Russia dall'Istituto di cinematografia sperimentale di Leningrado. Fu qui che nel 1930 il musicologo e matematico A.M. Avraamov lavorò con due animatori, N.I. Želinskij e N.V. Voinov, a ciò che chiamavano "animazione ornamentale nel suono". Il lavoro fu poi proseguito al Conservatorio di Leningrado da G.M. Rimskij-Korsakov e E.A. Scholpo. [...] Quasi contemporaneamente a questi esperimenti sovietici, un ingegnere elettrico di Monaco di nome Rudolph Pfenninger iniziò a lavorare al proprio sistema di suoni animati. Il sistema di Pfenninger era simile a quello dei russi sebbene apparentemente non avesse alcun contatto con loro e sviluppasse il proprio sistema in modo indipendente»). Roy M. Prendergast, *Film Music. Neglected art*, W.W. Norton, New York, London, 1991, pp. 198-199.

The underlying fundamentals of this process were the basic shapes of Euclidean geometry – squares, triangles, and circles – from which all visual forms are constructed, including those found on the optical soundtrack portion of the filmstrip. Using the standard animation technology of the day, in the summer of 1930 Avraamov became the first person to create drawn sound; he demonstrated the results of his experiments at a conference on sound in Moscow the following autumn<sup>42</sup>.

Nel 1931 Nikolaj Voinov abbandona il gruppo<sup>43</sup> e dà inizio a nuove ricerche nell'ambito del cosiddetto 'suono di carta', basato sulla sintesi di diverse colonne sonore attraverso l'accostamento di onde sonore ritagliate nella carta con uno strumento chiamato *Nivoton*. I frammenti della colonna sonora venivano poi fotografati, inquadratura per inquadratura, su un tavolo da animazione. Insieme ai registi Aleksandr Ivanov e Pantelejmon Sazonov Voinov fonda il gruppo IVOS, che dà vita a una serie di film di animazione che utilizzano il sistema delle colonne sonore sintetiche: *Barynja* (*La signorina*, 1931), *Preljud Rachmaninova* (*Il preludio di Rachmaninov*, 1932), *Tanec Vorony* (*La danza del corvo*, 1933), *Cvetnye polja i linii bezopasnosti* (*Campi a colori e margini di sicurezza*, 1934), *Vor* (*Il ladro*, 1934). Particolarmente interessante ai fini del nostro discorso è il brevissimo corto (58 secondi) *Il Preludio di Rachmaninov*<sup>44</sup>, una raffinata traduzione in immagini geometriche della parte centrale del *Preludio in do diesis minore* op. 3 n. 2 di Sergej Rachmaninov. Nel marzo del 1929 lo stesso preludio era stato utilizzato dalla Walt Disney per *The Opry House*, il quinto cortometraggio con Mickey Mouse, dove il topolino si presenta come un virtuoso del pianoforte che esegue un *pastiche* di diversi brani di musica classica, tra cui la *Rapsodia ungherese n. 2* di Franz Listz e arrangiamenti dalla *Carmen* di George Bizet. Il concerto, che si conclude con il pianoforte che mette in fuga Topolino mordendogli il sedere, comincia appunto con il *Preludio in do diesis minore* op. 3 n. 2 di Sergej Rachmaninov. Il confronto tra questi due diversi prodotti permette di vedere con assoluta chiarezza come il cinema di animazione avesse in Russia ai suoi esordi un segno opposto a quello del cartone animato americano. Se per la Walt Disney lo scopo fondamentale era l'intrattenimento divertente, l'animazione sovietica è caratterizzata sino alla metà degli anni '30 da un carattere marcatamente sperimentale e di avanguardia, da un lato, o di stretta propaganda, dall'altro (a volte le due cose insieme). È difficile dire quale sarebbe stato il suo sviluppo se Stalin non avesse deciso, a metà degli anni '30, che l'animazione sovietica doveva cambiare rotta e seguire ciecamente gli stilemi della produzione disneyana.

---

<sup>42</sup> Izvolov, *From the History of Graphic Sound in the Soviet Union*, cit., p. 23.

<sup>43</sup> Nell'autunno del 1931 ciò che resta del gruppo si trasferisce nel NIKFI (*Naučno-issledovatel'skij kinofotoinstitut*), un istituto di ricerca cinefotografico, e cambia il suo nome in *Sintonfil'm*. Nel dicembre del 1932 il NIKFI riduce il suo organico e il laboratorio di Avraamov si trasferisce presso la *Mežrabpromfil'm* (*Produzione internazionale di film operai*), dove viene definitivamente liquidato nel 1934 in quanto 'non redditizio' (<http://nikfi.ru/en/about/history/> ultimo accesso 18.08.2019). Cfr. Aleksandr Šorin, *Kak ekran stal govorjašim*, Goskinoizdat, Moskva 1949.

<sup>44</sup> Il video è disponibile online all'indirizzo [www.youtube.com/watch?v=Hx7eg3iKdes](http://www.youtube.com/watch?v=Hx7eg3iKdes) (ultimo accesso 05.09.2019).

## CAPITOLO I

### IL CINEMA DI ANIMAZIONE

#### 1. I primi passi del cinema di animazione

Gli esordi del cinema di animazione russo sono legati al nome del celebre regista Vladislav Starevič (Władisław Starewicz)<sup>45</sup>, a lungo taciuto nelle storie del cinema di animazione sovietico per via della emigrazione in Francia nel 1919. Nei suoi film, tuttora stupefacenti per il livello artistico, si impiega la tecnica dell'animazione 'volumetrica': i pupazzi rappresentano scarabei, formiche, libellule, — una cavalletta fa l'operatrice cinematografica — nei quali gli spettatori degli anni dieci del xx secolo riconoscevano personaggi della scena cittadina del primo Novecento, piccoloborghesi, cantanti, *habitués* di caffè *bohemiens*. In uno dei suoi cortometraggi, *Petuch i Pegas* (*Il Gallo e Pegaso*, 1914) si ironizza sullo scontro tra i due principali case di produzione cinematografica del periodo: quella di Chanžonkov, il cui logo era Pegaso, e quella dei fratelli Pathé, il cui logo era un gallo. Chanžonkov si sarebbe rifiutato di produrre il film e lo avrebbe distrutto<sup>46</sup>.



Immagini 5-6 – Il logo della società di Aleksandr Chanžonkov e quello della filiale americana della società Pathé Frères, la cui filiale moscovita apre nel 1908.

In uno dei filmati istruttivi prodotti da Chanžonkov nella 'sezione didattico-scientifica' (*Naučnyj Otdel*) della sua casa di produzione, *P'janstvo i ego posledstvija*

<sup>45</sup> Nato a Mosca il 6 agosto 1882 da genitori polacchi, Starevič è considerato oggi uno dei padri del cinema russo e un pioniere dell'animazione in *stop motion*. Nel 1919 parte per l'Italia, ma dopo un breve soggiorno si trasferisce in Francia, dove assume la cittadinanza francese col nome di Ladislas Starewicz e dove muore, il 26 febbraio 1965, a Fontenay-sous-Bois. Cfr. Natal'ja Nusinova, *Volšebnik iz Fontenè. Čas volšebstva. V studii L. Stareviča*, «Kinovedčeskie zapiski», 52, 2001, pp. 259-267.

<sup>46</sup> Ivan Ivanov-Vano, *Očerki istorii razvitija mul'tiplikacii (do vtoroj mirovoj vojny)*, VGIK Naučno-issledovatel'skij kabinet, Moskva 1967, p. 16.

(*L'ubriachezza e le sue conseguenze*, 1914) Starevič inserisce un frammento animato che raffigura un diavoleto che esce dalla bottiglia. Ma nel 1919, come si diceva, il regista abbandona la Russia, seguito di lì a poco da Chanžonkov, che dopo la nazionalizzazione dell'industria cinematografica si trasferisce a Costantinopoli e poi a Vienna (v. *Introduzione*, nota 10).

La fase successiva dell'evoluzione del cinema di animazione è legata a personalità di primissimo piano quali Dziga Vertov e Majakovskij, che grazie al loro prestigio in campo artistico offrono al settore nuove possibilità. Dziga Vertov provava un profondo interesse per i cartoni animati, un'arte "dalla fantasia sconfinata"<sup>47</sup>, è fra i primi a lavorarvi e a trattare il cinema di animazione nella sua rivista «Kinopravda». A lui si devono i primi film disegnati, *Sovetskie igruški* (*Giocattoli sovietici*, 1924) e *Jumoreski* (*Humoresques*, 1924), caricature eseguite con la tecnica della marionetta cartacea bidimensionale, vicine per spirito e stile ai manifesti propagandistici di Majakovskij.

Il coinvolgimento di artisti di primo piano accentua la diversità dell'animazione sovietica rispetto a quella americana, di cui si è già detto: se quest'ultima rappresenta un'evoluzione del fumetto e del disegno caricaturale, quella sovietica nasce dalle sperimentazioni delle avanguardie e si avvale della maestria di compositori e registi teatrali e di compositori quali Šostakovič, di cui parleremo oltre, Deševov e Polovinkin. Come scrive nei suoi diari uno dei padri dell'animazione sovietica, il regista Michail Cechanovskij, su cui torneremo nelle pagine che seguono,

nel cinema di animazione si possono realizzare 'racconti', 'tragedie', 'commedie', sinfonie' eccetera. È un lavoro non meno appassionante che la pittura e la scultura. Occorre trovare il genere adatto a sé. Non un cosa per bambini, non caricature, ma qualcosa di serio: l'animazione deve essere una forma di espressione autenticamente artistica (24 febbraio 1928)<sup>48</sup>.

Esempi di utilizzo dell'animazione negli spettacoli teatrali sono offerti da Vsevolod Mejerchol'd, che nei suoi spettacoli fondeva la recitazione degli attori in carne e ossa con quella dei personaggi disegnati sullo schermo, a Mosca nelle rappresentazioni del *Teatro della Satira*, del teatro *Mjuzikcholl* (*Musichall*) e del circo<sup>49</sup>. È interessante notare che negli stessi anni in cui il cinema muto si avvaleva dell'accompagnamento di musiche eseguite al pianoforte da pianisti presenti in sala, con effetti di sincronizzazione spesso deludenti, le inserzioni di scene animate negli spettacoli teatrali potevano invece vantare una sincronizzazione in genere soddisfacente:

Molti registi teatrali cominciano a interessarsi di animazione [negli anni 1927-29. A. Zh.] [...] È interessante l'uso che fa dell'animazione Natalija Sac nello spettacolo *Pro Džjubu* (*A proposito*

<sup>47</sup> Sergej Asenin, *Volšebniki ékrana. Estetičeskie problemy sovremennoj mul'tiplikacii*, Iskusstvo Moskva 1974, p. 21.

<sup>48</sup> «В той же мультипликации можно создавать свои «повести», «трагедии», «комедии», «симфонии», и т.д. Эта работа может увлечь не меньше живописи или скульптуры. Нужно найти свой жанр. Не для детей, не карикатура, а серьезное: подлинно художественной формой выражения должен быть мультипликат». Michail Cechanovskij, *Dychanie voli*, «Kinovedčeskie zapiski», 54, 2001, p. 182.

<sup>49</sup> Ivanov-Vano, *Očerki istorii razvitiia mul'tiplikacii*, cit., p. 33.

di *Dzjuba*, 1929). Qui i disegni animati, eseguiti da Nikolaj e Ol'ga Chodataev e dalle sorelle Valentina e Zinaida Brumberg, venivano proiettati direttamente sulle quinte, per illustrare nel momento giusto i sogni e le fantasie del piccolo Dzjuba. Questo procedimento serviva a creare un'atmosfera fatata, al cui incanto contribuiva la musica piena di talento del compositore Leonid Polovinkin, eseguita dall'orchestra del teatro a tempo con il ritmo dell'animazione in scena. Questa fusione ritmica di animazione e musica, che si estendeva anche all'azione attoriale sulla scena, è stata sperimentata da noi molto prima dell'avvento del cinema sonoro, dove questa sincronizzazione rigorosa dell'azione del personaggio disegnato con l'accompagnamento sonoro fece a suo tempo grande sensazione<sup>50</sup>.

Oltre che per il suo elevato livello artistico, il cinema di animazione si caratterizzava per lo sforzo di rispondere agli avvenimenti e ai problemi del momento: non a caso nel 1929 il pittore Aleksandr Ivanov, collaboratore di Vertov, ottiene dal *Sovkino* l'autorizzazione a organizzare una sezione dedicata al cinema di animazione nello studio principale del Paese, il *Mežrabpromfil'm* (*Produzione internazionale di film operai*). Verso la fine degli anni '20 l'atmosfera politica e culturale dell'URSS inizia però a cambiare, le organizzazioni e i gruppi di avanguardia vengono liquidati in un riassetto che sfocerà nel 1934 nel I Congresso degli Scrittori sovietici e nell'affermazione del realismo socialista come unico stile e linguaggio artistico consentito a livello ufficiale.

Da questo momento anche il cinema di animazione inizia la sua trasformazione da genere di avanguardia, sperimentale, a genere per bambini. L'elezione di questi a interlocutori privilegiati lo avvicina all'ambito della letteratura per l'infanzia, in cui spiccano le personalità di Kornej Čukovskij e di Samuil Maršak, che come vedremo saranno da questo momento strettamente legati al cinema di animazione. Ad accomunare libri e cartoni animati è non solo il tipo di pubblico, ma la presenza obbligatoria di una 'morale della favola' chiara e consona all'ideologia dell'epoca. La pubblicazione della fiaba in versi *Vanja i krokodil* (*Vanja e il coccodrillo*, in seguito semplicemente *Krokodil*, 1917) aveva fatto di Čukovskij, studioso e critico letterario, il più amato autore di fortunatissime poesie per bambini. Proprio *Krokodil* viene fatto bersaglio di crescenti critiche sino a quando nel 1930, ridotto in miseria in seguito al divieto di pubblicare, Čukovskij è costretto a rinnegare pubblicamente le sue fiabe:

Ho scritto pessime fiabe, riconosco che le mie fiabe non sono consone alla costruzione del socialismo, e per questo ora non posso scrivere più di coccodrilli, ma voglio lavorare su temi nuovi: fra i libri che ho in mente per il mio nuovo piano quinquennale, al primo posto c'è *Veselaja Kolchozija* (*Il gioioso paese dei kolchoz*)<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> «[В 1927-1929 А. Ж.] мультипликацией начинают интересоваться многие театральные режиссеры. [...] Интересно использование мультипликации Наталией Сац в спектакле *Про Дзюбу* (1929). Здесь мультипликация, выполненная Николаем и Ольгой Ходатаевыми и сестрами Валентиной и Зинаидой Брумберг, демонстрировалась прямо на декорациях сцены, иллюстрируя в нужный момент мечты и фантазии мальчика Дзюбы. Этот прием создавал атмосферу сказки, очарованию которой помогла талантливая музыка композитора Леонида Половинкина, исполняемая оркестром театра синхронно с ритмом действия мультипликации на сцене [мой курсив А. Ж.]. Так ритмическая слитность мультипликации с музыкой и даже с действием актера на сцене была у нас проведена значительно раньше рождения звукового кино, где этот метод четкой синхронизации действия рисованного персонажа со звуком произвел в свое время большую сенсацию». Ivanov-Vano, *Očerki istorii razvitiia mul'tiplikacii*, cit., p. 33.

<sup>51</sup> «Я писал плохие сказки, я признаю, что мои сказки не годятся для строительства социалистического строя, поэтому теперь я не могу писать ни о каких крокодилах, мне хочется разрабатывать новые темы, в числе книг, которые я наметил для своей новой пятилетки – первое



*Veselaja Kolchozija* non sarà mai scritto, e dopo questa dolorosa abiura Čukovskij smette di scrivere fiabe e libri per bambini.

Difficoltà simili attendono Samuil Maršak, che dal 1924 dirigeva la sezione per l'infanzia della Casa editrice di stato (*Gosizdat*), nata alla metà degli anni '20 per iniziativa di Čukovskij e che all'inizio degli anni '30 comprendeva un gruppo di autori di grande talento. Le riviste dirette da Maršak — «*Ėž*» (*Il riccio*), «*Novyj Robinzon*» (*Il nuovo Robinson*), «*Čiž*» (*Il lucherino*) — erano stati dall'inizio oggetto di un attento controllo della censura e accusati spesso di essere apolitici e borghesi. Ma se fino alla metà degli anni '30 la pressione si era limitata a misure amministrative che riguardavano la produzione letteraria, in seguito la repressione si fa sempre più dura, e nel 1937 sono arrestati ben nove membri della redazione e autori della rivista, fra i quali Nikolaj Zabolockij e Daniil Charms.

In questo mutato clima culturale la letteratura per l'infanzia e il cinema di animazione, se anche sottoposti a forme di censura ideologica, divengono un rifugio per artisti sempre meno graditi e emarginati dalla cultura ufficiale:

Nella prima metà degli anni Trenta il libro per l'infanzia divenne la nicchia che offriva un sostegno economico a tutti i grandi autori russi di talento, la cui biografia era indissolubilmente legata alla storia dell'avanguardia, non solo artistica. L'ultimo drappello di rappresentanti dell'avanguardia letteraria, eredi dei *budetljane* (futuristi) e dei cubofuturisti, come i poeti Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Olejnikov, poterono giungere fino al pubblico solo grazie ai libri per l'infanzia<sup>52</sup>.

Tale sarà la sua funzione nella vita di alcuni dei compositori cui sono dedicati i capitoli successivi.

Da un poemetto di Maršak è tratto il film che rappresenta una vera pietra miliare nell'evoluzione del cinema di animazione: *Počta* (*La posta*, 1929) del già ricordato Michail Cečanovskij, che di questo, come di altri libretti dello stesso autore, aveva curato le illustrazioni<sup>53</sup>.

---

место занимает «Веселая Колхозия». Questa abiura, pronunciata da Čukovskij il 10 dicembre 1929 a una riunione del *Gosizdat* (Casa editrice di stato) viene riportata all'interno dell'articolo di Artemij Chalatov *K sporam o detskoj literature* pubblicato nella «Literaturnaja gazeta» del 30 dicembre 1929. Cfr. Evgenij Štejner, *Čto takoe chorošo. Ideologija i iskusstvo v rannesovetskoj detskoj knige*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2019.

<sup>52</sup> «В первой половине 1930-х годов книга для детей превратилась в нишу для выживания всех талантливейших русских мастеров, чья биография была неразрывно связана с историей русского авангарда, и не только изобразительного. Последний отряд русских авангардистов в литературе, наследники отечественных будетлян и кубофутуристов, поэты Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Олейников находили свой путь к читателю только в детских книгах», Aleksandra Šackich, *Poslednij vsplesk russkogo avangarda*, «Tret'jakovskaja Galereja / The Tretyakov Gallery», 3, 2004, p. 84.

<sup>53</sup> Sull'attività di Cečanovskij illustratore di Maršak si veda il sito <https://mvki.ucoz.ru/index/cehanovskii/0-12> (ultimo accesso 17.07.2019).



Immagine 7 – La copertina del libro di Samuil Maršak *Počta* illustrato da Michail Cechanovskij.

Straordinario innovatore, grafico, illustratore, animatore, Cechanovskij (1889-1965) ha una formazione artistica ad ampio spettro: concluso il ginnasio lavora per due anni in un laboratorio privato di scultura a Parigi (1908-1910), quindi, rientrato in Russia, frequenta l'Accademia d'arte di Pietroburgo per poi laurearsi presso la Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca. Dal 1918 al 1923 milita nell'Armata rossa, occupandosi della preparazione di manifesti propagandistici, decori e allestimenti. Dal 1926 lavora come illustratore e curatore di libri per l'infanzia presso la casa editrice *Raduga* (*L'arcobaleno*), caratterizzandosi per lo stile grafico costruttivista. Sua specialità sono i volumi dedicati a macchinari, meccanismi e invenzioni tecnico-scientifiche<sup>54</sup>. Nel 1928 Cechanovskij compone alcuni 'libri dinamici', o 'cinelibretti', album disegnati a fumetti in cui ogni disegno si ripete numerose volte su pagine successive così che, se le pagine vengono girate rapidamente, l'immagine comincia a muoversi come nei cartoni animati: *Bim-bom* (*Bim-Bom*, 1928), *Igra v mjač* (*Il gioco del pallone*, 1928), *Poezd* (*Il treno*, 1928). In quest'ultimo il treno sembra correre minacciosamente addosso al lettore, con un procedimento di tipo cinematografico che forse allude al famoso cortometraggio dei fratelli Lumière, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (*L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat*, 1895)<sup>55</sup>. Dal 1929 e fino alla morte lavora per il cinema di animazione, di cui è uno dei fondatori e anche dei principali teorici: è autore infatti di numerose pubblicazioni in cui difende il diritto dell'animazione a non essere considerata svago infantile ma una vera e propria arte,

<sup>54</sup> Sulla biografia di Cechanovskij cfr. Vera Kuznecova, Èrast Kuznecov, *Cechanovskij*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1973. Una ricca raccolta di materiali si trova sulla pagina internet interamente dedicata a Michail Cechanovskij e al suo cinema: <https://chapaev.media/author/2442> (ultimo accesso 14.07.2019).

<sup>55</sup> L'idea dei cinelibretti gli sarebbe venuta da Vitalij Višnevskij, operatore e organizzatore del circolo cinematografico, attivo dalla metà degli anni '20 a Leningrado presso il *Dom rabotnikov isskustv*, frequentando il quale Cechanovskij aveva conosciuto sia sua moglie sia i film di Starevič. Allo RGALI (*Archivio Statale Russo di Arte e Letteratura*) si conserva un cinelibretto regalato a Cechanovskij da Višnevskij. Cfr. *Dychanie voli. Dnevnik Michaila Cechanovskogo*, a cura di Svetlana Kim e Aleksandr Derjabin, «Kinovedčeskie zapiski», 54, 2001, p. 210.

invitando a sviluppare uno stile personale che non imiti quello di Disney, ma prosegua nella tradizione grafica dell'illustrazione russa e sovietica:

L'animazione [...] è un'arte figurativa che conserva tutta la sua libertà di deformare le immagini, ma si è separata dalla sua natura statica e puramente spaziale per elevarsi a un livello nuovo e superiore. È una nuova forma spazio-temporale di arte figurativa. [...]

Non abbiamo alcun bisogno, dopo aver riso a volontà del Mickey Mouse americano, di aggrottare la fronte, fare i furbi e cercare compromessi e vie traverse, quando davanti a noi si stende un percorso lineare e sicuro per giungere alla creazione di un film grafico sovietico<sup>56</sup>.

Accanto ai suoi articoli meritano di essere ricordati i *Diari*, pubblicati in parte nella rivista «Kinovedčeskie zapiski» e più volte citati in questo lavoro, preziosa testimonianza della storia del cinema di animazione nel contesto della storia personale del regista e in quello più generale del suo tempo.

Lo stile filmico di Cechanovskij conosce una lunga evoluzione, dallo sperimentalismo dei suoi primi lavori, strettamente legati alle avanguardie degli anni '20, sino allo pseudonaturalismo dei film degli anni '50: *Cvetik-semicvetik (Il fiore dai sette colori)*, 1948), *Skazka o rybake i rybke (La fiaba del pescatore e del pesciolino)*, 1950), *Kaštanka (Kaštanka)*, 1952). Negli anni '60 Cechanovskij modifica nuovamente la sua estetica, e cura una nuova versione di *Počta* (1964), il film con cui aveva dato inizio al cinema di animazione.

*Počta* esce sugli schermi il 25 novembre 1929: è un cortometraggio muto, intervallato da didascalie, in bianco e nero. La storia raccontata nel poemetto di Maršak è quella di una lettera che insegue per tutto il mondo il suo destinatario, lo scrittore Boris Žitkov (1882-1938), grande viaggiatore, amico di Maršak e autore a sua volta di libri per bambini. Nel film inafferrabile destinatario della lettera è invece un immaginario Boris Prutkov che gira il mondo in compagnia del suo cane barbone, spostandosi da Leningrado a Berlino, quindi a Londra, poi in Brasile. Durante questi viaggi alla coppia cane padrone capitano varie avventure, assenti nel poemetto di Maršak, per esempio fanno naufragio, e un bruco contenuto nella busta della lettera finisce per diventare una farfalla. La lettera sarà infine consegnata dopo il rientro a Leningrado di Prutkov, a onore e gloria dei postini di tutto il mondo.

Nel 1930 ne viene approntata una versione colorata a mano e sonorizzata, con testi declamati da Daniil Charms e con la musica appositamente composta da Vladimir Deševov (1889-1955). Nel reparto manoscritti della Biblioteca Nazionale Russa<sup>57</sup> di Pietroburgo si conservano i materiali preparatori, gli spartiti, e una lettera di Cechanovskij a Deševov, datata 24 marzo 1930:

---

<sup>56</sup> «Мультипликация [...] Это — изобразительное искусство, сохраняющее всю присущую ему свободу художественной деформации образа, но отделенное от своей статической, чисто пространственной природы и поднятое на новую более высокую ступень. Это — новая, пространственно-временная форма изобразительного искусства. [...] Нам нет нужды, вдоволь насмеявшись над американским «Мики-Маусом», морщить лбы, лукавить и искать компромиссных кривых путей, когда к созданию советской графической фильмы перед нами путь, прямой и верный». Michail Cechanovskij, *Ot «Murzilki» k bol'somu iskusstvu*, «Sovetskoe kino», 10, 1934, p. 27.

<sup>57</sup> OR RNB, fondo V.M.Deševov, collocazione: F. 1058, № 161, l.62.

Caro Volodja, poiché penso che tu inizierai nei prossimi giorni a lavorare a “La Posta” ti invio il piano di regia, cioè tutte quelle modifiche che occorre apportare al film perché si trasformi in un filmato *sonoro*. Il piano non ha nulla a che fare con la struttura musicale, tu sei qui totalmente libero; si tratta solo della *forma cinematografica*, che spetta a me stabilire. Però siccome dalla forma esterna (visiva) dipendono alcuni elementi formali della musica mi sembra necessario farteli conoscere per tempo. Il piano è solo orientativo, sarà definito esattamente nel corso delle riprese, e sarà frutto dei nostri sforzi congiunti<sup>58</sup>.

Questi “sforzi congiunti” sono ben visibili nella partitura: quella di Deševov comprende, oltre alle parti strumentali dell’orchestra sinfonica, due righe aggiuntive. Una, nel margine inferiore, si chiama “sullo schermo”, e comprende le indicazioni relative al piano visivo, agli episodi del cartone. L’altra, soprastante, detta “voce” o “conference”, comprende le notazioni relative al testo che deve essere pronunciato.

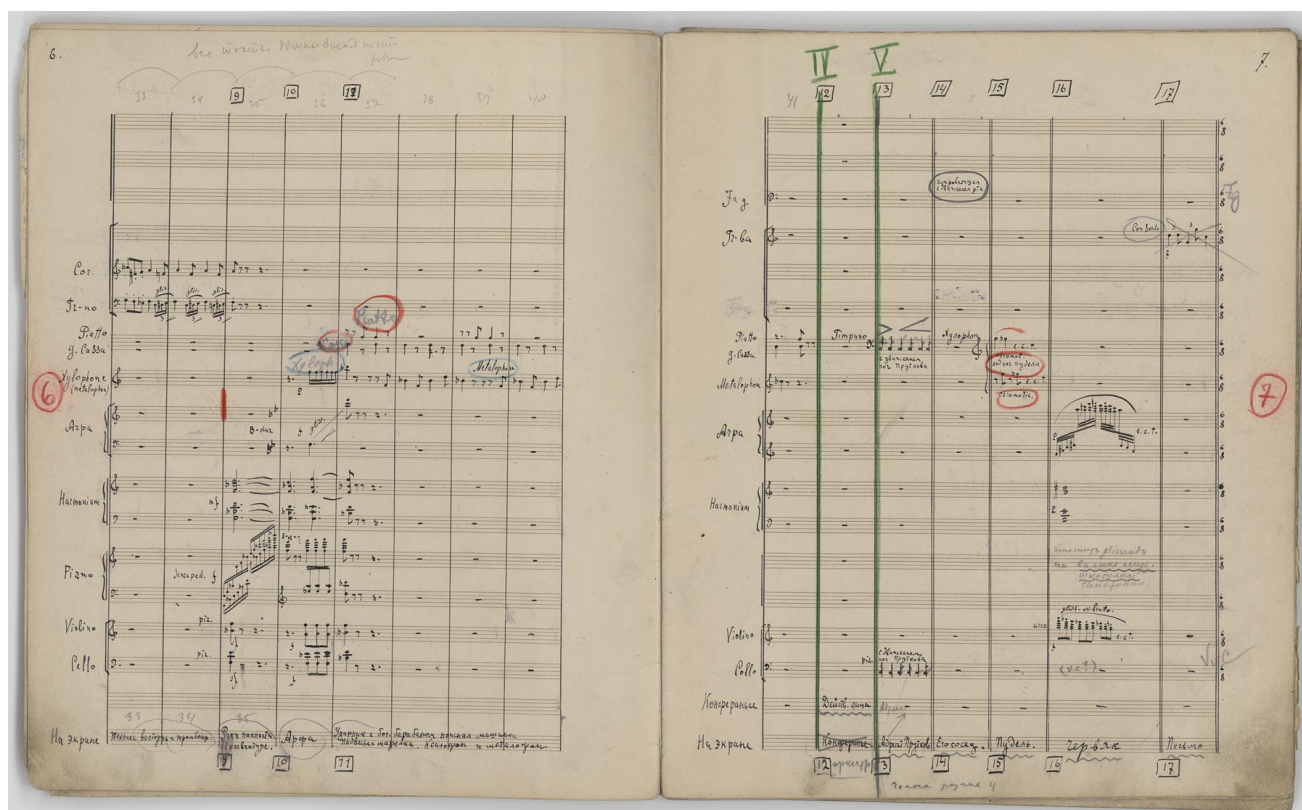


Immagine 8 – Frammento della partitura della colonna sonora di Vladimir Deševov per il film Pošta.

<sup>58</sup> «Дорогой Володя, так как, думаю, что в ближайшие дни ты начнешь работать над Почтой - то посылаю тебе режиссерский план съемок, т.е. те изменения, который необходимо произвести над картиной, чтобы она получила характер звуковой. План этот несколько не касается музыкальной структуры - в этом ты, конечно, совершенно свободен; он касается только кинематографической формы, установление которой лежит на мне. Но так как от этой внешней (видимой) формы зависят и некоторые формальные музыкальные моменты - то считаю необходимым тебе их заблаговременно сообщить. План - ориентировочный, точно установлен он будет только в процессе съемки - общими усилиями» ([http://expositions.nlr.ru/ex\\_manus/cinema/music.php](http://expositions.nlr.ru/ex_manus/cinema/music.php), ultimo accesso 17.07.2019).

Per motivi misteriosi di questo primo film di animazione sovietico sonoro e a colori, primo a essere distribuito su larga scala e a conoscere un'ampia diffusione all'estero, non si sono conservate copie. Alle ricerche, per ora infruttuose, della pellicola è dedicato addirittura un documentario di Nikolaj Izvolov e Sergej Kapterev, *V poiskach utračennoj 'Počty'* (*Alla ricerca della "Posta" perduta*)<sup>59</sup>. Nemmeno lo stesso Cechanovskij, che nel 1964 ha approntato una nuova versione del film, è stato in grado di recuperare la copia sonora del 1930. È una grande fortuna dunque che si sia conservata la partitura, che ci permette di capire come l'accompagnamento musicale, fosse ben sincronizzato con il ritmo dell'animazione. Le prime inquadrature, con i titoli di testa nella versione del 1964 e quelle del prologo scritto da Charms per la versione del 1930, sono accompagnate da un singolare duetto di clarinetto e fagotto. L'abilità di Deševov nell'ottenere effetti inusuali dalla combinazione di pochi strumenti era stata notata già l'anno precedente dal compositore Valerian Bogdanov-Berezovskij, che riferendosi all'opera di Deševov *Lěd i Stal'* (*Ghiaccio e acciaio*, 1929)<sup>60</sup> scrive:

Costretto a utilizzare ensemble molto ridotti ha imparato a ottenere gli effetti più diversi dalla combinazione insolita degli strumenti e grazie all'uso di diverse tecniche di trasmissione del suono<sup>61</sup>.

Quando l'azione ha inizio attacca l'orchestra: se non si presta attenzione alla serie visiva la musica potrebbe facilmente essere presa per un frammento di sinfonia o per un concerto di Prokof'ev. La strumentazione raffinata ed elaborata e la stilizzazione di vari generi dimostrano come Deševov non facesse differenza tra musica assoluta e musica applicata. Il compositore condivide del resto la sorte di molti suoi contemporanei: compagno di studi di Prokof'ev, autore delle prime opere e balletti su temi sovietici e di composizioni sperimentali in cui cerca di rappresentare i ritmi e le intonazioni degli anni immediatamente successivi alla rivoluzione, i suoni della strada e l'entusiasmo delle masse, negli anni '30 viene accusato di "formalismo" ed "estetismo": la composizione di musica per spettacoli teatrali, radiodrammi e cinema rappresenta il suo unico rifugio.

L'accompagnamento musicale è fondamentale per la filmografia di Cechanovskij: dopo *Počta* il regista dirige un filmato non animato sperimentale, *Pasifik 231* (1931) che illustra con le immagini di una locomotiva a vapore e l'immagini dell'orchestra sinfonica il poema sinfonico *Pacific 231* (*Mouvement*

---

<sup>59</sup> *V poiskach utračennoj 'Počty'*, documentario in due parte che racconta delle ricerche dei film persi, tra cui la versione sonora del film *Počta* di Michail Cechanovskij (1930) idea e produzione di Nikolaj Izvolov, Sergej Kapterev, *Master Fil'm*, 2014 ([https://www.youtube.com/watch?v=MC1bv\\_DaDq0](https://www.youtube.com/watch?v=MC1bv_DaDq0), <https://www.youtube.com/watch?v=RxenYh24CWQ>, ultimo accesso 17.07.2019).

<sup>60</sup> Andata in scena per la prima volta il 17 maggio 1930 al *Teatro Mariinskij*, che l'aveva commissionata, è questa la prima 'opera proletaria', destinata ad avere grande importanza nello sviluppo dell'arte operistica sovietica.

<sup>61</sup> «Вынужденный пользоваться чрезвычайно сжатыми инструментальными ансамблями, он научился из небольшого состава инструментов, путем различного их комбинирования и видоизменения техники подачи звука – извлекать самые разнообразные эффекты». Valerian Bogdanov-Berezovskij, *V.M. Deševov, «Žizn' iskusstva»* (quotidiano di Petrograd), 33, 1929, p. 7.

*Symphonique*) di Arthur Honegger (1923)<sup>62</sup>. Dopo due anni ha inizio la lavorazione della *Skazka o pope i ego rabotnike Balde* (*La favola del pop e del suo bracciante Gnocco*, 1933), basata sull'omonima fiaba di Puškin e musicata da Dmitrij Šostakovič. Alla collaborazione tra questi e Cechanovskij è dedicato il Capitolo II del presente lavoro.

## 2. Gli anni della disneyzzazione (1933-1953)

Dal momento in cui vengono proiettati in URSS i film di Disney nel cinema di animazione sovietico non rimane quasi spazio per la libera sperimentazione. Agli spettatori sovietici e, cosa più importante, ai funzionari, la produzione di Disney appare un miracolo di plasticità e vivacità, un ideale irraggiungibile. Allo stesso Stalin i cartoni animati disneyani piacciono moltissimo, e questo naturalmente influisce sulla nascita del 'culto di Disney' in URSS e sulla totale disneyzzazione del cinema di animazione sovietico. La nuova parola d'ordine è "vogliamo un Mickey Mouse sovietico!": nonostante le rimozioni e le resistenze di molti registi, tra cui Cechanovskij e Ivanov-Vano<sup>63</sup>, la questione del passaggio di tutto il cinema nazionale di animazione alla nuova tecnica rotoscopica è decisa. La tecnica di Disney, col suo pseudonaturalismo, l'accessibilità e la vivacità delle immagini, coincideva curiosamente con i nuovi compiti assegnati all'arte sovietica: realismo socialista e opere per l'infanzia. La programmazione dei film di Disney è il fiore all'occhiello del primo "Festival cinematografico internazionale di Mosca" (MMKF) del 1935, dove ottengono uno dei premi principali. Alla conclusione del festival tutti i cartoni animati escono nelle sale del paese. Il 20 giugno 1936 un'ordinanza della Direzione generale dell'industria cine-fotografica istituisce il *Sojuzdetmul'tfil'm* (*Unione del cinema animato per l'infanzia*), organizzato come una copia esatta degli studi americani di Disney. La strutturazione in diverse sezioni corrisponde a criteri di produttività: ogni settore o reparto deve occuparsi del proprio specifico segmento di lavoro all'interno della catena di produzione generale. Questo schema americano di organizzazione degli *studios* continuerà a funzionare sino alla fine degli anni '50.

Come già detto, molti registi e artisti lamentano l'imposizione di questi modelli importati dall'America, vedendo differenze insormontabili nelle caratteristiche di base

---

<sup>62</sup> Il poema sinfonico *Pasifik 231* di Honegger, così chiamato in onore di un tipo di locomotiva che il compositore amava particolarmente, attirerà anche un altro regista: nel 1949 esce il film del saggista, critico cinematografico e regista francese Jean Mitry (1904-1988). Nei titoli di testa si dice che il film non è un documentario, e che le immagini hanno solo la funzione di accompagnare la musica di Honegger. Tuttavia rispetto al film di Cechanovskij la componente visiva di Mitry è molto più concreta: se in Cechanovskij troviamo la sovrapposizione di diversi livelli, dove figurano sia immagini degli strumenti musicali, degli esecutori e dei movimenti dell'archetto sulle corde, sia immagini della locomotiva, il cui fumo investe direttamente gli orchestrali, in Mitry la componente visiva è fatta solo di dettagli della locomotiva, della ferrovia e del paesaggio. In altre parole, mentre Cechanovskij visualizza l'esecuzione musicale, seguendone il disegno ritmico, Mitry utilizza riprese dal vero che non comprendono gli esecutori e i loro strumenti. Purtroppo non possiamo qui addentrarci in un'analisi più approfondita di questi due interessantissimi cortometraggi.

<sup>63</sup> Pontieri, *Soviet animation*, cit., p. 39.

dei personaggi. Uno dei padri fondatori del cinema animato sovietico, Ivan Ivanov-Vano, scrive nelle sue memorie:

Per quanto suoni triste, tutti noi, all'inizio del lavoro nel nuovo studio, fummo prigionieri del metodo Disney, costretti a copiarne non solo la tecnologia, ma anche alcuni principi di costruzione e del movimento dei personaggi. La ragione era che la preparazione ai corsi per artisti del cartone animato avveniva in gran parte con l'ausilio di manuali elaborati da Disney per i suoi allievi. Tutte le forme più significative e tipiche del movimento dei personaggi (camminata, salti, corse, cadute) erano attentamente organizzate in cicli e registrate su speciali nastri, di cui in seguito si servivano gli animatori per risparmiare tempo nel loro lavoro<sup>64</sup>.

Le nuove tecniche e la nuova estetica allontanano il cinema di animazione dal panorama artistico russo e sovietico di quegli anni: come scrive il regista Fedor Chitruk, su cui torneremo in seguito, in un suo articolo sul cinema di animazione nel contesto della cultura artistica,

Così, pur a fronte di un indubbio progresso delle capacità professionali, noi ci trovammo isolati dalla cultura artistica, e in primo luogo dalla grafica del libro per l'infanzia, che all'epoca aveva raggiunto un livello altissimo. Si trattò di una grave perdita<sup>65</sup>.

Nonostante la “grave perdita”, e nonostante il fatto che la necessità di apprendere la tecnica della celluloide (il cosiddetto *Disney conveyor*), indispensabile per la produzione non artigianale dei cartoni, occupi totalmente i primi anni di esistenza del *Sojuzdetmul'tfil'm*, in questi anni prebellici escono opere interessanti e importanti, che spiccano sulla generale mancanza di originalità.

Tra i film di animazione non ancora ‘disneyzzati’ non si può non citare il lungometraggio *Novyj Gulliver (Il nuovo Gulliver, 1935)* di Aleksandr Ptuško, rivisitazione in chiave comunista dell'eroe di Jonathan Swift: un pioniere sovietico aiuta la classe operaia di Lilliput, prigioniera in tetre fabbriche sotterranee, a rovesciare gli ‘sfruttatori’. Nel film, in cui si riconosce l'influenza di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, erano impiegate oltre tremila diverse marionette e tecniche di ripresa che, per la prima volta in modo così complesso, combinavano lo *stop-motion* con attori in carne e ossa. La colonna sonora è opera di Lev Švarc e ha un ruolo molto importante nel film. Così ad esempio l'*Ouverture* è costituita da una lunga ripresa della riva del mare, accompagnata dal suono di un'orchestra sinfonica.

---

<sup>64</sup> «Как это ни печально, но все мы на первых порах в своей работе на новой студии оказались в плену метода Диснея, вынуждены были копировать не только технологию, но и некоторые принципы построения и движения персонажей. Дело в том, что подготовка на курсах художников-мультипликаторов велась в основном на учебных пособиях, разработанных Диснеем для своих мультипликаторов. Все наиболее выразительные и характерные формы движения персонажей – походка, прыжки, пробеги, падения – были тщательно зациклованы и занесены на специальные ленты, которыми потом пользовались одушевители (аниматоры) в целях экономии времени в своей работе» Ivan Ivanov-Vano, *Kadr za kadrom*, Iskuststvo, Moskva 1980, p. 100.

<sup>65</sup> «Мультипликация в контексте художественной культуры» так описывает этот период: «Так, при несомненном прогрессе профессионального мастерства мы все же оказались изолированными от изобразительной культуры (прежде всего – детской книжной графики, достигшей тогда чрезвычайно высокого уровня). Это было серьезной потерей», Fedor Chitruk, *Mul'tplikacija v kontekste chudožestvennoj kul'tury*, in *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture*, Nauka, Moskva 1985, pp. 19-20.

Tra gli esempi più riusciti della disneyzzazione possiamo citare *Šumnoe plavanie* (*Una navigazione rumorosa*, 1937) dei registi Vladimir Suteev e Leonid Amal'rik e *Kvartet* (*Quartetto*, 1935 e 1947) di Aleksandr Ivanov e Pantelejmon Sazonov. In entrambi i cartoni la musica svolge un ruolo centrale. *Šumnoe plavanie* è un musical, in cui è molto evidente la somiglianza tra il Ranocchietto, un musicista che sta partendo per la sua tournée, e il 'primo' Topolino: le mani bianche, le gambette nere a forma di manico di scopa. La trama, molto semplice, narra di un ranocchio artista, ballerino e cantante, che dovendo partire in *tournee* arriva al piroscalo in ritardo e chiede a diverse navi di essere imbarcato e trasportato all'isola di Magnolia, dove deve esibirsi. Alla fine, nonostante il nostromo che non vorrebbe accoglierlo a bordo, il capitano ordina di farlo salire. I topolini-marina, oppressi dal malvagio nostromo, si rallegrano della presenza a bordo dell'artista, e la pulizia del ponte diventa un magnifico spettacolo di musica e danza, alla maniera di Hollywood. I movimenti dei marinai ballerini, il secchio e la ramazza, che si ritroveranno pressochè identici nell'*Apprendista stregone* di *Fantasia*, tradiscono subito l'uso delle catene di montaggio disneyane. Quando, dopo una tempesta, la nave finisce su uno scoglio e l'equipaggio, stanco, non trova le forze per ripararla, l'elegante ranocchio artista infonde loro coraggio e tutti insieme, a suon di musica, riparano la nave, mentre il malvagio nostromo comprende "la grande forza dell'arte". È interessante che un'idea simile torni nel film *Balerina na korable* (*La ballerina sulla nave*), del 1969, con musica di Šnitke, di cui parleremo nel cap. 4 del presente lavoro. La musica di *Šumnoe plavanie* è opera di Aleksandr Cfasman (1906-1971), uno degli iniziatori del jazz sovietico e direttore artistico dell'orchestra jazz della radio pansovietica (1939-46).

*Kvartet*, uno dei film di animazione più popolari in URSS prima della guerra, esce in bianco e nero nel 1935, ma le copie che si sono conservate sono quelle del *remake* a colori del 1947. I registi, Aleksandr Ivanov e Pantelejmon Sazonov, combinano felicemente la tecnica disneyana e la tradizione letteraria russa, prendendo come spunto del film una favola di Krylov che racconta come quattro animali, una scimmia, un asino, un caprone e un orso, del tutto digiuni di musica, decidano di formare un quartetto. Non sapendo suonare i quattro cambiano continuamente posto, come se dalla loro posizione potesse dipendere la riuscita del progetto, sino a quando vola da loro un usignolo e dice "Amici miei, sedete come volete / comunque musicisti mai sarete"<sup>66</sup>. Nel film la morale della favola è cambiata: gli animali capiscono che per fare qualsiasi cosa occorre studiare, e si incamminano verso il "Conservatorio del bosco", prendono il diploma e diventano bravissimi musicisti:

Ivanov e Sazonov hanno dimostrato la possibilità di esprimere la "morale socialista" nel quadro dell'estetica disneyana. Molto apprezzato da Stalin, il film ebbe ampia diffusione nella seconda metà degli anni '30, la sua musica e i personaggi raggiunsero una grande notorietà in tutta

---

<sup>66</sup> «А вы, друзья, как ни садитесь / все в музыканты не годитесь!». Ivan Krylov, *Stichotvorenija*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1954, p. 171.



l'Unione Sovietica. Per anni, sino alla metà degli anni '50, Ivanov inserirà in molti suoi film i personaggi del *Quartetto* come forma di autocitazione<sup>67</sup>.

La musica del film è scritta da Aleksandr Varlamov, direttore di una delle migliori orchestre jazz dell'URSS, in puro spirito disneyano, con canzoni e musica ballabile di carattere jazzistico. La parte principale è quella dell'usignolo, interpretato dal famosissimo tenore del Teatro Bolšoj Sergej Lemešev (1902-1977), che canta la sua canzone accompagnandosi con il banjo.

Durante la guerra gli studi del *Sojuzmul'tfil'm*<sup>68</sup> vengono evacuati a Samarcanda, mentre molti registi e disegnatori partono per il fronte. Produrre cartoni animati sull'attualità e sugli eventi bellici era però praticamente impossibile, per mancanza di tempo e di risorse: in questi anni escono solamente alcuni *Žurnaly politsatiry* (*Cinegiornali di satira politica*), che portano sugli schermi caricature politiche grottesche volte a ridicolizzare il fascismo.

Nel periodo postbellico la produzione degli studi riparte, ed è costituita fondamentalmente da fiabe-lungometraggi basate sul folclore russo o anche di altri popoli, quale ad esempio *Zolotaja antilopa* (*L'antilope d'oro*, 1953), film di Lev Atamanov ispirato a motivi del folclore indiano:

Le fiabe fornivano materiale adatto per lungometraggi animati capaci di competere con *Biancaneve* di Disney (1937) [il cartone preferito di Stalin. A. Zh.] La fiaba rispondeva agli scopi della propaganda per due ragioni: da una parte attingeva al patrimonio nazionale, dall'altra conteneva al proprio interno una componente morale e didattica che era stata considerata giusta nel corso dei secoli e quindi difficilmente contraddiceva i principi socialisti<sup>69</sup>.

Linea guida dell'epoca è la combinazione armoniosa di tre filoni — i motivi figurativi tradizionali russi, la musica classica e la letteratura classica. Sono di questi anni il celebre lungometraggio di Lev Atamanov *Alen'kij cvetoček* (*Il fiorellino scarlatto*, 1952), ispirato alla omonima fiaba di Sergej Aksakov (1858) e numerosi capolavori di Ivan Ivanov-Vano: *Zimnaja skazka* (*Fiaba invernale*, 1945), una poetica celebrazione della neve e dei miracoli che si compiono nel bosco nei giorni di Natale, su musica di Čajkovskij; *Konek-gorbunok* (*Il cavallino gobbo*, 1947), ispirato alla favola di Petr Eršov (1834) con tutti gli ingredienti delle fiabe tradizionali russe — tre fratelli, di cui il minore Ivan è ritenuto uno sciocco ma grazie ai suoi aiutanti magici

---

<sup>67</sup> «Иванов и Сазонов доказали возможность выражения «социалистической морали» в рамках диснеевской эстетики. Высоко оцененный Сталиным, фильм получил широкое распространение во второй половине 1930-х годов, а музыка и типажи героев приобрели почти всесоюзную известность. Позже, вплоть до начала 1950-х годов, во многие свои ленты Иванов будет вставлять кадры с героями «Квартета» как своеобразную автоцитату». Georgij Borodin, *Režissier Aleksandr Ivanov, Biografija*, ospitato sul sito: <https://chapaev.media/faces/411> (ultimo accesso 26.09.2019).

<sup>68</sup> Il 20 agosto del 1937 *Sojuzdetmul'tfil'm* cambia il proprio nome in *Sojuzmul'tfil'm* a seguito della fusione con alcune sezioni di *Mežrabpromfil'm*, *Mosfil'm* e *Sovkino*.

<sup>69</sup> «Fairy tales were suitable material for feature-length cartoons, which were needed to compete with Disney's *Snow White* (1937) [Il cartone preferito di Stalin. A. Zh.] The fairy tale suited propaganda purposes for two reasons: on the one hand by drawing on national heritage, and on the other hand because of the inherent element of moral instruction as considered appropriate over centuries and could therefore hardly contradict socialist principles». Birgit Beumers, *Comforting Creatures...*, cit., p. 160.

compie imprese impossibili e sposa una bellissima principessa; *Gusy-lebedy* (*Le oche-cigno*, 1949), sui motivi dell'omonima fiaba popolare russa; *Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyrjach* (*La carevna morta e i sette eroi*, 1951), tratto dall'omonima fiaba di Aleksandr Puškin (1833), *Sneguročka* (*La fanciulla di neve*, 1952), lungometraggio ispirato al pièce omonima di Aleksandr Ostrovskij (1868) che utilizza come colonna sonora la *Sneguročka* di Rimskij-Korsakov (1882).

Accanto alle fiabe popolari non mancano sceneggiature di autori moderni: le registe Zinaida e Valentina Blumberg ottengono grandissimo successo di pubblico e di critica con un cortometraggio basato sulla sceneggiatura di Michail Vol'pin e Nikolaj Ėrdman (*Fedja Zajcev*, 1948): un bambino della terza elementare arriva a scuola in anticipo e dimentico della situazione disegna sul muro un omino. Interrogato ha paura di ammettere le sue responsabilità, e lascia che la colpa ricada su un compagno. La sera nel suo lettino fatica a prendere sonno, e capisce che tutti i suoi giocattoli lo hanno abbandonato in segno di protesta. Qui fa la sua comparsa l'omino da lui disegnato, che con gesti teatrali gli rinfaccia la sua colpa. Nel lieto fine Fedja capisce che questa brutta storia è stata solo un sogno. Degna di nota è la filippica dell'omino disegnato, che esorta i bambini a non mentire in una lingua aulica, mutuata dalle traduzioni russe di Shakespeare, tipica delle rappresentazioni teatrali di testi classici<sup>70</sup>.

Le contraddizioni e le difficoltà di questo periodo della storia russa riguardano anche la disneyzzazione: l'imitazione di modelli americani poteva infatti rivelarsi un boomerang negli anni della lotta al cosmopolitismo. Ne fa le spese, paradossalmente, proprio Ivan Ivanov-Vano, uno dei registi che maggiormente si erano opposti alla disneyzzazione, attaccato in particolare per il suo *Čužoj golos*<sup>71</sup> (*Una voce diversa*, 1949), storia di una gazza che arriva in volo dopo un viaggio all'estero e cerca di convincere gli uccelli del bosco della superiorità della musica jazz. Aleksandr Ivanov, il regista del film *Kvartet* (1935), si scaglia contro il collega accusandolo di 'cosmopolitismo', servile sudditanza all'Occidente, colpevole imitazione dei modelli disneyani e della corrotta musica occidentale. L'attacco di Ivanov è tanto più sorprendente se si considera che *Una voce diversa* sembra piuttosto un pamphlet patriottico di lotta contro l'occidente: gli animali del bosco ascoltano deliziati il canto degli usignoli che viene improvvisamente interrotto dalla gazza, appena tornata dall'estero. La presuntuosa gazza accusa gli usignoli di essere superati dal punto di vista musicale e propone di esibirsi in concerto: si traveste da uccello esotico, con la

---

<sup>70</sup> Il progetto originale prevedeva un lungometraggio diviso in due parti: *Fedja Zajcev* e *Nel regno della menzogna* (*V carstve lži*). Il dittatore del Regno della menzogna ogni domenica si affaccia al balcone (riferimento a Mussolini?) e promette di esaudire tutti i desideri di chi riesca a prendere in mano una bolla di sapone, chiara metafora del 'luminoso futuro', senza romperla. Fedja Zajcev ricorda di aver studiato nel libro di fisica di terza elementare che se prendi una bolla di sapone con i guanti di lana non la rompi e riesce così a ottenere di tornare a casa. La censura boccia questa seconda parte, che verrà ripresa dalle registe solo nel 1960.

<sup>71</sup> Operatore del film è Nikolaj Voinov, che all'inizio del 1936 aveva iniziato a lavorare alla *Sojuzmul'tfil'm* dove rimarrà sino alla fine dei suoi giorni, senza però mai riprendere le audaci sperimentazioni dei primi anni '30.

testa nera e la coda colorata, in grande contrasto con il paesaggio russo di betulle e grandi prati, allestisce un palco e un sipario, su cui leggiamo nuovamente che è appena tornata dall'estero, e attacca una rumorosa composizione jazz. Gli abitanti del bosco reagiscono male e la cacciano via. Nel bosco torna la pace, gli uccellini cinguettano felici, e il narratore conclude: questa è la morale della favola, e non vale solo per gli uccelli ... Sul piano musicale la lotta all'imitazione dei modelli occidentali è espressa dal contrasto tra il jazz e una melodia tipicamente russa: lenta, cantabile, larga, con le cadenze plagali<sup>72</sup>. L'attacco di Ivanov è dunque puramente politico.

### 3. Disgelo e neoavanguardie

Il breve periodo di democratizzazione che si apre in URSS con la morte di Stalin e la famosa denuncia del 'culto della personalità' pronunciata da Nikita Chruščëv in occasione del XX Congresso del PCUS non apporta cambiamenti immediati al mondo del cinema di animazione. Così per esempio le sorelle Blumberg dirigono altri tre cartoni animati di tipo didattico — *Stepa-Morjak* (*Stepa il marinaio*, 1955), *Ispolnenie želanij* (*La realizzazione dei desideri*, 1957) e *Tajna dalekogo ostrova* (*Il mistero dell'isola lontana*, 1958) — imperniati sul dovere di studiare, di rispettare gli anziani e di fare i bravi bambini. Le colonne sonore sono composte da Andrej Volkonskij, il compositore cui si deve in larga misura la prima introduzione in URSS della musica delle avanguardie occidentali e della musica medievale, altrettanto poco conosciuta all'epoca. Volkonskij utilizza qui una singolare combinazione di stilizzazione barocca, musica da ballo, strumenti a percussione, inserendo spesso suoni dissonanti nelle frasi musicali tradizionali. Questa sua esperienza di composizione per il cinema di animazione non ha però in seguito alcuno sviluppo.

A partire dalla metà degli anni '50 il linguaggio del cinema di animazione diviene più libero, crescono le componenti grottesche e le allusioni alle trasformazioni in corso. Nelle fiabe si fa sempre più frequente il motivo dell'incantesimo, del maleficio di cui occorre liberarsi per tornare a essere se stessi, velata allegoria allo stalinismo secondo la lettura che se ne dava in quegli anni. Così per esempio in *Snežnaja koroleva* (*La regina delle nevi*, 1957), uno dei più grandi successi di Lev Atamanov, tratto dalla fiaba omonima di Hans Christian Andersen, lo sforzo di tutti è teso a sciogliere il ghiaccio che ha imprigionato il cuore di un ragazzino di nome Kaj, abbattendo le mura dei palazzi del perfido impero di ghiaccio. Un'altra fiaba di Andersen è alla base del film di Cečanovskij *Dikie lebedi* (*I cigni selvatici*, 1962), che ugualmente racconta gli sforzi di una ragazza, Elisa, per liberare dal malefico incantesimo della matrigna i suoi undici fratelli e restituirli alla loro vera personalità e forma umana. Non mancano nei film di questi anni elementi di modernità: il lungometraggio animato *Dvenadcat' mesjacev* (*Dodici mesi*, 1956) di Ivanov-Vano si

---

<sup>72</sup> La cadenza plagale consiste nell'uso della successione IV-I, cioè le funzioni subdominante e tonica invece delle cadenza autentica che consiste nella successione V-I, dominante – tonica. L'uso della successione S – T conferisce il colorito melancolico tipico delle melodie tradizionali russe.

basa su una pièce di Maršak composta negli anni della II guerra mondiale ed è musicato da Moisej Weinberg, sulla cui collaborazione al cinema di animazione torneremo in seguito.

Nel 1961 Fedor Chitruk, che già da 25 anni lavorava negli studi della *Sojuzmul'tifil'm* come disegnatore, debutta come regista col film di animazione *Istorija odnogo prestuplenija* (*Storia di un delitto*), una critica della società contemporanea e di alcuni suoi squallidi aspetti come l'alcoolismo, i problemi abitativi, che ha subito un enorme successo. Si tratta del primo tentativo di affrontare un tema 'per gli adulti', una critica della società contemporanea e dei suoi problemi, quale per esempio quello delle case in coabitazione<sup>73</sup>, molto lontana dallo stile disneyano.



Immagine 9 – Inquadratura dal film di Fedor Chitruk *Storia di un delitto* con l'effetto di polisclismo.

<sup>73</sup> Nelle sue memorie Chitruk racconta che lo spunto era nato da una situazione reale capitata a lui, quando aveva dovuto vivere in una casa affollata e rumorosa in cui la portinaia sentiva tutto il giorno uno stesso disco a volume altissimo: «Di inventare la trama non c'era stato bisogno: l'avevo patita sulla mia pelle, trovandomi a vivere nella stessa situazione del mio futuro personaggio Vasilij Vasil'evič Mamin. All'epoca lavoravo a casa, vivevamo in una stanza al primo piano con le finestre sul cortile. In questo cortile ogni mattina due portinaie litigavano in un modo che avrebbero fatto impazzire chiunque. Come non bastasse, una delle due piazzava sul davanzale una radio giradischi e metteva un disco a tutto volume, con un'unica canzone di cui ricordo solo una frase: "Chissà perché, mia mucca, non ti acchiappo..." Nessuna preghiera di abbassare la voce o almeno di cambiare il disco aveva effetto. La legge era dalla loro parte: dalle sette alle ventitrè fare chiasso non era vietato. Così è nata la mia idea del terrore acustico. Ho scritto (o meglio: ho disegnato) la sceneggiatura e ho trovato anche il titolo: "Senza sonno, senza riposo"» («Сюжет не нужно было придумывать – я буквально выстрадал его, попав однажды сам в положение моего будущего героя Василия Васильевича Мамина. В то время я работал дома, а проживали мы в комнатке на втором этаже, с окнами во двор. На этом дворе каждое утро две дворничихи затевали между собой перебранку, вполне достаточную, чтобы свести любого с ума. Вдобавок одна из них выставляла у себя на подоконнике радиолу и запускала на предельную громкость грампластинку с единственной песенкой, из которой я помню только фразу: "Что-то я тебя, корова, не пойму..." Никакие просьбы кричать потише или хотя бы сменить пластинку не действовали. Закон был на их стороне: с семи до двадцати трех часов шуметь не запрещалось. Так родилась мысль сделать фильм о шумовом терроре. Я написал (вернее, нарисовал) сценарий и даже придумал ему название: "Ни сна, ни отдыха"»). Fedor Chitruk, *Professija – animator*, vol. 1, Gajatri, Moskva 2007, p. 158.

Anche il linguaggio è nuovo<sup>74</sup>, caratterizzato in primo luogo dal laconismo del disegno, che andava a scapito della raffigurazione pseudonaturalistica dei personaggi. Chitruk e il suo grafico, l'illustratore e animatore di Sergej Alimov, sperimentano per la prima volta lo schermo multiplo<sup>75</sup>, facendo sviluppare l'azione in contemporanea in diversi riquadri, con una tecnica che sembra quasi collegare il mondo del fumetto a quello dell'icona ortodossa.

Con *Storia di un delitto* ha inizio una nuova linea del cinema di animazione sovietico, quella della critica sociale in forma di satira che sarà portata avanti tra gli altri dallo stesso Chitruk con *Čelovek v ramke* (*L'uomo in cornice*, 1966) e *Ostrov* (*L'isola*, 1973), da Andrej Chržanovskij (*La fisarmonica di vetro*, 1968) e da Anatolij Solin (*L'uomo e il suo uccellino*, 1978) (v. pp. 178 e 227).

All'epoca il nostro cinema di animazione si basava per lo più sulla fiaba, noi invece ci siamo messi a fare un romanzo popolare di appendice. Non era il primo *feuilleton* cinematografico, ne avevano girati altri prima di noi, però nella realizzazione non si distinguevano dal resto della produzione, utilizzavano gli stessi mezzi stilistici<sup>76</sup>.

Le novità nello stile erano di molto debitrice alla scuola di animazione cecoslovacca. Nel 1959 Chitruk aveva partecipato a un viaggio a Praga organizzato per i collaboratori della *Sojuzmul'tfil'm* al fine di far loro conoscere l'esperienza della scuola di animazione ceca. In particolare, come ricorda il regista nel suo libro, su di lui e sulla sua troupe aveva prodotto una forte impressione lo slogan di un cartellone visto negli studi di animazione di Praga: "Il massimo dell'espressività con il minimo dei mezzi"<sup>77</sup>.

Intenzionato a proseguire sulla linea di questo suo nuovo linguaggio laconico e satirico Chitruk mette mano al seguito del film *Storia di un delitto*, scegliendo come base una sceneggiatura di Vladimir Golovanov<sup>78</sup> dal titolo *Smert' passažira* (*Morte di un passeggero*), la cui contiguità con il teatro dell'assurdo non poteva però non insospettire i dirigenti della *Sojuzmul'tfil'm*<sup>79</sup>, che infatti bocciarono il progetto. Chitruk decide allora di applicare lo slogan praghese a un film di animazione tradizionale, una fiaba per bambini con protagonisti animali: nasce così il progetto di *Toptyžka* (*L'orsacchiotto Toptop*, 1964), la prima prova del sodalizio Chitruk / Weinberg.

Per la realizzazione grafica del film, basata sui disegni di Evgenij Čarušin (1901-1965), Chitruk ricorre a piccoli tamponi in schiuma di poliuretano, che permettevano di ottenere contorni sfumati diversi dal disegno tradizionale realizzato

---

<sup>74</sup> Sul linguaggio e sulle nuove tematiche dei film di Chitruk cfr. la biografia scritta da Georgij Borodin per la pagina internet interamente dedicata a Fedor Chitruk sul sito <https://chapaev.media/faces/2295> (ultimo accesso 20.06.2019).

<sup>75</sup> Jurij Leving, «Kto-to tam vse taki est'...», in: Il'ja Kukulin, Mark Lipoveckij, Marija Majofis (a cura di), *Veselye čelovečki: kul'turnye geroi sovetskogo detstva*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008, p. 344.

<sup>76</sup> «В то время наша мультипликация по большей части строилась на сказке, мы же взялись делать фильм-фельетон. Фельетоны снимали и до нас, но они по исполнению не отличались от основной продукции, пользовались той же стилистикой». Chitruk, *Professija...*, cit., 159.

<sup>77</sup> Chitruk, *Professija...* cit., 163.

<sup>78</sup> Vladimir Golovanov (1939- ), noto sceneggiatore di film di animazione.

<sup>79</sup> Ivi, p. 168.

con penna e inchiostro di china: “i disegni di Čarušin sembrano acquerelli cinesi, dove ogni pennellata nasce da un’ispirazione fugace”<sup>80</sup>.

Nella sua ricerca di uno stile misurato e tradizionale Chitruk si rivolge a Weinberg, da cui vorrebbe ottenere una illustrazione musicale del film parimenti “classica”. Oltre a essere autore di musica sinfonica Weinberg aveva infatti già una buona esperienza di lavoro nel cinema di animazione, al fianco di registi di primo piano:

Be’, il mio desiderio di lavorare con Moisej Samuilovič è chiaro: lui, uno dei nostri più importanti autori di musica sinfonica, aveva iniziato a comporre musica per cartoni animati già dal 1949. Aveva collaborato con i nostri corifei<sup>81</sup>.

Ciò che Chitruk non poteva sapere è che la collaborazione con Weinberg sarebbe durata molti anni, e avrebbe dato frutti insperati, portando entrambi a trovare nuove soluzioni registiche e musicali (vedi capitolo III).

L’inizio degli anni Sessanta vede dunque una decisa svolta nel cinema di animazione e nella musica, dove fioriscono nuovi movimenti di avanguardia. Come negli anni postrivoluzionari in Russia, o come, in quegli stessi anni, nella Germania che rinasceva dalle ceneri del nazismo, la necessità di rompere con l’estetica di epoche che si vogliono rinnegare comporta il brusco abbandono di linguaggi quali il realismo socialista e lo pseudonaturalismo. Una delle figure più significative di questa nuova rivoluzione sonora è Evgenij Murzin (1914-1970). Ingegnere privo di formazione musicale ma dotato di straordinario talento, Murzin concepisce già nel 1938 l’idea di un sintetizzatore ottico elettronico, per la cui realizzazione si rivolge al laboratorio di acustica del Conservatorio di Mosca, diretto e fondato da Nikolaj Garbuzov (1888-1955), chimico di formazione e compositore, studioso multiforme, che si sforzava di combinare musicologia e scienze esatte, la fisica con la psicologia della ricezione musicale, la fisiologia dell’udito con la pratica dell’esecuzione<sup>82</sup>. È Garbuzov a presentargli Boris Jankovskij, che viene così a costituire il tramite tra le ricerche di Murzin e quelle del *Laboratorio del multisuono* aperto nell’autunno del 1930 da Avraamov (v. p. 13). La collaborazione tra Murzin e Jankovskij continua sino allo scoppio della II guerra mondiale, che costringe a sospendere per qualche anno il lavoro alla costruzione del sintetizzatore. Murzin si dedica all’elaborazione di algoritmi per la cattura di obiettivi volanti, per esempio missili: nel 1945 completa gli studi e discute presso la prestigiosa Università Tecnica Statale Moscovita N.È. Bauman (MVTU) una tesi dottorale sulla costruzione di apparecchiature per uso bellico, quindi si occupa della messa a punto di apparecchi per l’individuazione

---

<sup>80</sup> «Рисунки Чарушина подобны китайской акварели, где каждый взмах кисти рожден мимолетным вдохновением». Ibidem.

<sup>81</sup> «Ну, мое желание работать с Моисеем Самуиловичем понятно: ведь он, один из крупнейших симфонистов, начал писать музыку к мультфильмам еще в 1949 году. Он работал с нашими корифеями». La ricostruzione dell’inizio della sua collaborazione con Weinberg è raccontata da Chitruk in una tavola rotonda organizzata da Natalija Venžer e riportata nel volume Natalija Venžer, *Sotvorenije fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam*, Sojuz kinematografistov SSSR, Moskva 1990, p. 82.

<sup>82</sup> Cfr. *N.A. Garbuzov – muzykant, issledovatel', pedagog*, a cura di Ju. Rags, Muzyka, Moskva 1980.

audiometrica dell'artiglieria terrestre e di armi contraeree, diventa colonnello della difesa e ottiene l'incarico di costruttore capo.

Nel frattempo, Murzin non smette di dedicare il suo tempo libero al sintetizzatore:

Jankovskij era tornato dalle peripezie degli anni di guerra e lavorava a Mosca presso il Laboratorio di musica sperimentale. Un giorno si recò nella dacia di Murzin insieme al compositore Boldyrev, che era stato un tempo assistente di Šolpo. Jankovskij passò diverse ore allo strumento e ne restò soddisfatto. Disse che non si sarebbe aspettato un risultato simile [...] Boldyrev si mise a fare il confronto tra il nuovo sintetizzatore e il Variofono di Šolpo, che lui ricordava bene, e per molti versi accordò la sua preferenza alla macchina di Murzin<sup>83</sup>.

Nel 1957 il prototipo del sintetizzatore ottico è pronto, e ne viene registrato il brevetto (numero N118695, URSS, 24.06.1957<sup>84</sup>). Nell'autunno del 1959 dalla dacia, dove per dieci anni Murzin lo aveva costruito a mano con l'aiuto della moglie e degli amici, ANS viene trasportato a Mosca e trova asilo presso il museo Skrjabin, allestito nell'appartamento in cui aveva abitato il compositore a Mosca. Come ricorda Sofija Gubajdulina, quella casa esercitava sui giovani musicisti una attrazione speciale, vi si recavano per ascoltare pianisti come Judina e Neuhaus o letture poetiche di Pasternak e di Bal'mont<sup>85</sup>. A Skrjabin, che di Murzin era un idolo, la macchina deve il suo nome: la sigla ANS è composta dalle iniziali del compositore, Aleksandr Nikolaevič Skrjabin. Non solo: Murzin dichiara di aver concepito il suo progetto per permettere ai compositori futuri di realizzare idee di Skrjabin rimaste purtroppo puramente utopiche, l'ampliamento dello spettro musicale temperato e la connessione di musica e colore:

Ero rimasto folgorato dalla sua ansia di uscire dai limiti dell'ottava tradizionale, suddivisa in dodici semitoni, ma tutti i suoi tentativi erano destinati al fallimento. Ho deciso allora di aprire un deposito di combinazioni sonore sconosciute, di trovare la strada verso nuove armonie per i compositori contemporanei<sup>86</sup>.

Uno dei primi compositori ad apprezzare la ANS è Dmitrij Šostakovič, che già nel 1960 ne parla come di uno strumento molto interessante, capace di spalancare ampi spazi alla creatività, e rivolge al Comitato statale per la radioelettronica la richiesta, avanzata a nome dell'Unione Compositori, di predisporre “a sostegno di

---

<sup>83</sup> «Янковский вернулся из скитаний военных лет и работал в Москве на Экспериментальной музыкальной фабрике. На дачу к Мурзину Янковский приехал вместе с композитором Болдыревым, который некогда был ассистентом Шолпо. Янковский просидел за машиной несколько часов и остался доволен. Сказал, что не ожидал подобного результата. [...] Болдырев занялся сравнением нового синтезатора с хорошо памятными ему вариофонами Шолпо и во многом отдал предпочтение машине Мурзина». Gleb Anfilov, *O sintetizzatore ANS i ego sozdatele Evgenii Murzine*, in *Idem, Fizika i muzyka*, Detgiz, Moskva 1963, p. 163.

<sup>84</sup> Roberto Calabretto, *La musica per film al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica di Firenze del 1968: alcuni segnali provenienti dall'Est*, «Musica/Tecnologia» VIII-IX, 2014-2017, pp. 164.

<sup>85</sup> Enzo Restagno, *Sofija Gubajdulina*, EDT, Torino 1991, p. 38.

<sup>86</sup> «Я поразились его стремлению выйти за пределы привычной двенадцатиступенной октавы, но все его попытки были обречены на неудачу. Я решил открыть клад неизвестных звукосочетаний, найти для современных композиторов путь к новым гармониям». Stanislav Zinjuk, *Kino i elektronnaia muzyka*, «Muzikal'naja žižn'», 7, 1989, p. 10.

questa importante iniziativa”, un esemplare del sintetizzatore capace di ottenere 576 variazioni di una stessa nota<sup>87</sup>:

Grazie al vigoroso sostegno di D.D. Šostakovič fu possibile costruire un esemplare di ANS prodotto industrialmente, del cui funzionamento venne fatta una dimostrazione in Italia (a Genova) nel 1964, in occasione di una mostra sovietica<sup>88</sup>.

Secondo la versione di Èduard Artem'ev è lo stesso Murzin a convincere le autorità militari della necessità di fabbricare ANS in serie:

Per iniziativa di Murzin venne aperto un reparto di costruzione dedicato all'elaborazione di una versione industriale dell'ANS — in qualche modo era riuscito a convincere le autorità militari che i sintetizzatori dovevano essere prodotti in serie. Lui aveva piani grandiosi di inserimento dell'ANS nella vita, nelle scuole musicali, nelle università. E ci era quasi riuscito: aveva una capacità di convincimento straordinaria. Il piano venne varato, Murzin costruì un secondo ANS per la produzione in serie, che adesso si trova nel Museo Glinka<sup>89</sup>.

Alla fine del 1961 Šostakovič e Chrennikov, rispettivamente Primo segretario dell'Unione compositori della RSFSR e Primo Segretario dell'Unione compositori dell'URSS, scrivono una lettera alla ministra della cultura Ekaterina Furceva in cui richiedono che ANS siano collocati negli studi di registrazione, radiofonici e televisivi, nei teatri e nelle case di produzione cinematografica, nelle scuole e negli istituti superiori di studi musicali. Inoltre, nella lettera i firmatari auspicano la creazione di uno Studio sperimentale statale di musica elettronica, che sarà finalmente realizzato nel 1966:

Alla fine del 1966, a Mosca fu ufficialmente inaugurato lo studio sperimentale di musica elettronica. Il nostro mecenate è l'ente discografico «Melodia». L'attrezzatura principale dello studio è costituita da un modello da noi elaborato in un unico esemplare. Lo studio ha anche l'intenzione di condurre esperimenti nel campo dell'arte sintetica e sta costruendo a questo scopo una sala da concerto di musica luminosa sperimentale per 100 posti che entrerà in funzione nel 1968<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Il sintetizzatore conteneva 4 dischi-modulatori trasparenti, preparati con un macchinario costruito a mano da Murzin, su cui era inciso un disegno. Ogni disco si divideva in 144 zone con diverse combinazioni di oscuramento del suono: l'apparecchio nel suo insieme poteva quindi sintetizzare 576 diverse variazioni di una stessa nota (144 moltiplicato 4).

<sup>88</sup> «При активной поддержке Д. Д. Шостаковича, был изготовлен промышленный образец АНС, который с большим успехом демонстрировался в действии на Советской выставке в Италии (Генуя) в 1964 году». Julija Murzina, *Evgenij Murzin – izobretatel', posledovatel' A.N. Skrjabin*, in: Aleksandr Serafimovič Skrjabin (a cura di), *A.N. Skrjabin v prostranstvach kul'tury XX veka*, Kompozitor, Moskva 2008, p. 202.

<sup>89</sup> «По инициативе Мурзина было открыто конструкторское подразделение по разработке промышленной версии АНС — каким-то образом ему удалось убедить военное руководство, что синтезаторы следует выпустить серий. У него был грандиозный план по масштабному внедрению АНС в жизнь: музыкальные школы, институты. Он почти добился этого — он фантастически умел убеждать людей. План был запущен — Мурзин сделал второй АНС для серийного производства, он сейчас стоит в музее Глинки». Èduard Artem'ev, *Vozmožnosti muzyki – bezgraničny*. Intervista pubblicata sul sito [https://www.colta.ru/articles/music\\_modern/5966-eduard-artemiev-vozmožnosti-muzyki-bezgraničny](https://www.colta.ru/articles/music_modern/5966-eduard-artemiev-vozmožnosti-muzyki-bezgraničny) (ultimo accesso 15.07.2019).

<sup>90</sup> Evgenij Murzin a Pietro Grossi, Mosca, senza indicazione di data, FPG (Fondo Pietro Grossi). Cit. in Calabretto, *La musica per film al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica*, cit., p. 163, nota 15.



La ANS, sugli aspetti tecnici del cui funzionamento rimandiamo all'articolo di Roberto Calabretto sull'argomento<sup>91</sup>, si differenziava dalle precedenti apparecchiature elettroniche per un dato fondamentale: non era pensata per gli esecutori, ma per i compositori, che potevano utilizzarla per comporre, arrangiare ed eseguire la propria musica senza l'ausilio dell'orchestra o di singoli esecutori. Lo Studio di musica elettronica nato nel 1966 si trasforma così da subito in uno dei laboratori meglio attrezzati del tempo, dove si svolgono tutte le più importanti ricerche nell'ambito della nuova musica da parte sia degli studiosi, sia di compositori d'avanguardia. Murzin aveva bisogno di loro, perché solo un utilizzo costante della macchina ne avrebbe rivelato a fondo i pregi e gli eventuali difetti. Attorno a lui si raccoglie un gruppo di giovani, di cui fanno parte Èduard Artem'ev, la cui collaborazione con Murzin risale agli anni in cui ANS era ancora in costruzione, Al'fred Šnitke, Èdison Denisov, Sofija Gubajdulina, Sándor Kallós e altri.



*Immagine 10 – Membri dello Studio Sperimentale di musica elettronica. In piedi, da sinistra a destra: Èduard Artem'ev, Al'fred Šnitke, Aleksandr Nemtin e Èdison Denisov. Seduti: Oleg Buloškin, Sofija Gubajdulina e Stanislav Krejči.*

Nel 1968 Murzin è in Italia, dove presenta la sua ANS e alcune musiche composte nello Studio Sperimentale, tra cui la pièce *Mozaika (Il mosaico)* di Èduard Artem'ev, al Congresso internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica che si tiene a Firenze nell'ambito delle manifestazioni culturali indette dal XXXI Maggio musicale fiorentino, dal 9 al 14 giugno. Il suo intervento suscita vivo interesse in quanto “testimonianza dell'interesse e della ricerca sulla musica sperimentale in ambito cinematografico che le scuole dell'Est già allora stavano realizzando, contrariamente a quanto accadeva negli altri centri europei occidentali in

<sup>91</sup> Calabretto, *La musica per film al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica*, cit., pp. 157-180.

cui la musica per film era penalizzata da una serie di pregiudizi che, a parte qualche sporadico caso, l’avevano relegata ai margini della produzione colta”<sup>92</sup>. Una recensione del Congresso apparsa su “La Stampa” commenta: “uno dei centri più importanti dell’avanguardia elettronica si trova a Mosca” (14 giugno 1968).

Nel 1969 la casa discografica *Melodija* pubblica il primo disco contenente musiche, originali o arrangiamenti, eseguite su ANS, intitolato *Elektronnaja muzyka* (*Musica elettronica*, 1969):

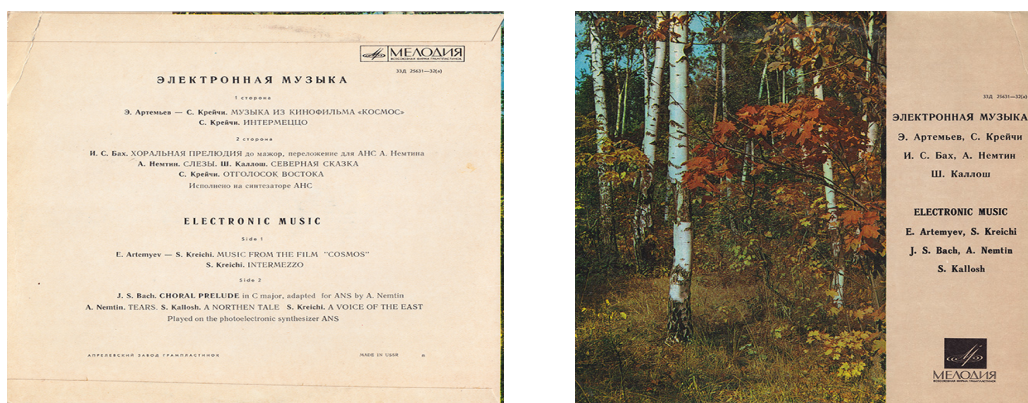


Immagine 11 – *Elektronnaja muzyka* (1969). Primo disco di musiche prodotte con ANS, Melodija D 25631-2.

Due anni dopo ha luogo la registrazione di un nuovo disco con musiche composte sul secondo esemplare di ANS, quello prodotto industrialmente, ma la direzione artistica della *Melodija* non ha il coraggio di pubblicare compositori problematici e lontani dalle direttive del partito quali Gubajdulina e Šnit’ke: il disco, intitolato *Muzykal’noe prinošenie* (*Omaggio musicale*) vedrà la luce vent’anni dopo, nel 1990 (LP Melodija SSSR, 1991 C60 30721 000).



Immagine 12 – *Muzykal’noe prinošenie*, Melodija C60 30721 000 (1990, registrato nel 1971).

<sup>92</sup> Calabretto, *La musica per film al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica*, cit., p. 158.

Non tutti i compositori che abbiamo nominato utilizzano l'ANS nel modo immaginato da Murzin, secondo cui la macchina avrebbe dovuto offrire qualsiasi genere di soluzione compositiva grazie alla sua capacità di dominare la totalità della materia acustica. Denisov, che ci compone il pezzo *Penie ptic (Canto degli uccelli)*, (1971) lo considera uno strumento 'accessorio', da affiancare a suoni naturali, voci umane e strumenti tradizionali. Sofija Gubajdulina, che negli anni tra il 1969 e il 1971 scrive molto per il cinema e per il cinema di animazione (a lei è dedicato il cap. 4 di questo lavoro), se ne serve con entusiasmo per la creazione di suoni 'esotici', per esempio le api che con il loro ronzio terrorizzano gli abitanti della jungla nel film *Maugli (Mowgli)*, (1967 e 1971), ma lo affianca ad altre sonorità – 'pianoforte preparato', voci umane, risate, sospiri, canto, campane — nella composizione di *Vivente – non vivente* (1970)<sup>93</sup>, trovando che nell'ANS vi fosse una componente inanimata e artificiale a lei sgradita. Šnitke, che costruisce *Potok (Flusso)*, (1969) lavorando esclusivamente sui timbri dell'ANS e riuscendo a creare un intreccio polifonico drammatico intorno alla nota Do<sup>94</sup> dichiara poi che l'eccesso di possibilità offerte dall'ANS finiva per confonderlo. Chi non volterà mai le spalle alla creatura di Murzin sono i primi due compositori da lui invitati a partecipare alla sua invenzione, Èduard Artem'ev e Stanislav Krejči. Krejči è a tutt'oggi il custode dello strumento, che si conserva nel *Museo di cultura musicale "Glinka"*, a Mosca. Artem'ev vi compone una grande quantità di colonne sonore, tra cui quella famosissima del film di Tarkovskij *Soljaris (Solaris)*, (1972).

L'epos del cosmo, inaugurato nel 1961 dal primo volo nello spazio del cosmonauta Jurij Gagarin, destinato a diventare uno degli eroi leggendari dell'URSS, da origine a un'ondata di film di fantascienza nelle cui colonne sonore la musica sperimentale trova una collocazione di primo piano: la tematica spaziale combaciava perfettamente con la musica contemporanea e in particolare con quella elettronica. Accanto al già ricordato *Solaris* di Tarkovskij possiamo citare il film *Mečte na vstreču (Incontro ai sogni)*, (1963) dei registi Michail Karjukov e Otar Koberidze con musica di Èduard Artem'ev e Vano Muradeli, *Tumannost' Andromedy (La nebulosa di Andromeda)*, (1967) diretto da Evgenij Šerstobitov e musicato dal compositore ucraino Jakov Lapinskij.

Fenomeno analogo si registra nel cinema di animazione: Èdison Denisov scrive la musica per il film di animazione *Il capo delle stelle (Glavnyj Zvezdnyj)*, (1966) del regista Roman Davydov, Sofia Gubajdulina è autrice della musica per le *Novelle spaziali (Novelly o Kosmose)* (1973) di Lev Atamanov, di cui parleremo nel capitolo 4. Èduard Artem'ev e Sándor Kallós hanno scritto rispettivamente 35 e 75 colonne sonore per cartoni animati. Non tutti questi lavori hanno grande significato per la storia della musica o per la biografia dei loro compositori, ma senza dubbio il fenomeno

<sup>93</sup> Stanislav Krejči, *Moja ANSiana* in: *U istokov elektronnoj muzyki. Evgenij Murzin, vospominanija o E.A. Murzine*, Kompozitor, Moskvja 2008, pp. 14-15.

<sup>94</sup> Aleksandr Ivaškin, *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, in: *Schnittke. Con un saggio su "Urss/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi"*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1993, p. 106. Il testo, composto appositamente per questa edizione da Ivaškin, è tradotto da Luigi Giacone.

nel suo insieme è di grande interesse, e meriterebbe di essere studiato a fondo. Molto diverso nell'opera degli autori succitati è il modo di porsi rispetto alla musica da film: se per alcuni si tratta di musica applicata e dunque 'di secondo piano', altri compongono opere che si inscrivono perfettamente nella loro produzione di musica assoluta. A quattro di loro — Šostakovič, Weinberg, Šnit'ke, Gubajdulina — è dedicata la presente tesi. Ma prima di passare all'analisi dei sodalizi che questi compositori hanno creato con importanti registi di cinema di animazione aggiungiamo qui qualche informazione sull'ultimo periodo del cinema di animazione sovietico.

#### 4. La fine del disgelo

La neoavanguardia degli anni '60 non conosce per fortuna repressioni analoghe a quelle degli anni '30: con la fine del disgelo la censura si fa però sempre più rigida. Uno dei registi a pagarne le spese è Andrej Chržanovskij, il cui *Stekljannaja garmonika* (*La fisarmonica di vetro*, 1968), che stava per uscire alla vigilia dell'invasione sovietica della Cecoslovacchia, è vietato per la sua esplicita critica del regime totalitario — la mancanza di libertà dell'artista, il contrasto tra i valori dell'umanesimo e la mostruosità della dittatura — e probabilmente distrutto nel cortile degli studi cinematografici. Chržanovskij viene richiamato alle armi in marina e inviato per due anni sul Baltico. Šnit'ke, che del film aveva composto la musica, ne utilizza la colonna sonora nella *Sonata n. 2 per violino e pianoforte* (v. cap. 5).

L'entusiasmo e l'effervescenza nati dalla vittoria nella guerra, dal disgelo, dal ripreso contatto con l'occidente e dalla speranza di una pacificazione duratura lascia posto a un'opaca delusione, alla sensazione che nulla mai sarebbe cambiato nell'URSS: l'epoca del ristagno legata al nome del segretario generale del partito Leonid Brežnev. Non mancano forme di resilienza: un esempio interessante, sia dal punto di vista della musica leggera, sia da quello della satira sociale, è il cartone animato *Bremennskye muzykanty* (*I musicanti di Brema*, 1969), che racconta di una principessa fuggita con un trovatore di passaggio. In quegli anni tutti sapevano che la figlia di Brežnev era scappata di casa per sposare un artista del circo. La colonna sonora de *I musicanti di Brema* è opera di Gennadij Gladkov, un compositore molto amato da adulti e bambini:

Per la generazione anziana [...] la comparsa, alla fine degli anni Sessanta, della fantasia musicale dei *Musicanti di Brema*, con la sua musica inaspettatamente luminosa, gioiosa, ma per nulla sovietica, con un intreccio allusivo e con versi leggeri (*Наше счастье – жить такой судьбою!*), niente affatto simili ai testi pseudopatriottici, ormai venuti a noia a tutti, fu una sorta di «piccola oasi di felicità» e una silenziosa sfida allo stile ufficiale, pesante e tedioso, delle cantate dedicate all'ultimo congresso del partito<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> «Для старшего же поколения, [...] появление в конце 60-х музыкальной фантазии 'Бременские музыканты' с неожиданно светлой, мажорной, но совсем не советской музыкой, индустриальным сюжетом и легкими стихами (*Наше счастье – жить такой судьбою!*), непохожими на надоевшие псевдопатриотические тексты, воспринималось как своего рода 'островок радости' и тайный вызов тяжелой и скучной официальной стилистике контат к очередному съезду партии». Andrej Semenov, Gennadij Gladkov. *Kniga o veselom kompozitore*, Muzyka, Moskva 2009, p. 15.

Nei cartoni animati prodotti verso la fine del periodo del disgelo, quali ad esempio *Malyš i Karlsson kotoryj živet na kriše* (*Il bimbo e Karlsson che vive sopra il tetto*, 1968), basato sui racconti di Astrid Lindgren e splendidamente realizzato da Boris Stepancev, predominano i valori dell'amicizia, tratti principali sono la bontà e il lirismo dei personaggi, una patina di malinconia che rende questi film attraenti non solo per i bimbi, ma anche per gli adulti:

Lo spostamento del cinema di animazione dalla critica sociale a una funzione puramente poetica riflette il particolare momento di transizione dagli ideali dei primi anni del disgelo alla consapevolezza, maturata alla fine degli anni '60, che un "futuro luminoso" non era all'orizzonte. L'attenzione rivolta all'uomo nel suo rapporto con la società lascia il posto al desiderio di concentrarsi sul mondo soggettivo dell'uomo<sup>96</sup>.

La richiesta di creare un 'Mickey Mouse sovietico', che aveva creato negli anni precedenti contraddizioni quasi insolubili, dal momento che, come scrive a più riprese Sergej Ejzenštejn, Mickey Mouse con la sua forma 'a goccia' era un individualista che rispondeva bene al culto americano dell'intraprendenza individuale e del successo personale, ma era del tutto in contrasto con l'ideologia sovietica, col suo culto del sacrificio in nome dei dettami di partito e di governo<sup>97</sup>, viene adesso soddisfatta dalla creazione di personaggi-«goccia», individualisti quali l'orsetto Vinni-Puch, di cui parleremo nel cap. 3, o i malinconici protagonisti dei film di Jurij Norštejn *Lisa i zajac* (*La volpe e la lepre*, 1973), *Žuravl' i caplja* (*L'airone e la gru*, 1974) e *Ežik v tumane* (*Il riccio nella nebbia*, 1975), *Skazka skazok* (*Il racconto dei racconti*, 1979) tutti realizzati in collaborazione con il compositore Michail Meerovič (1920-1993). Nato nel 1941, Norštejn è considerato uno dei più grandi registi del cinema di animazione russo<sup>98</sup>. Nel 1984 la maggioranza dei giurati dell'"Olympic Arts Festival" di Los Angeles proclama il suo *Il racconto dei racconti* il più bel film di animazione di tutti i tempi<sup>99</sup>. *La volpe e la lepre* è girato in coproduzione tra la società "Corona Cinematografica" di Roma e *Sojuzmul'tfil'm* come parte di un grande progetto sulla favolistica europea. La vicenda narra delle vicissitudini che deve affrontare una lepre scacciata dalla propria casa da una volpe prepotente e dell'aiuto decisivo che un gallo le offrirà. Nei due cartoni successivi la trama è ridotta ai minimi termini, e ciò che predomina è una atmosfera onirica e sospesa nella nebbia. Ne *L'airone e la gru* i due animali che vivono solitari ai margini di uno stagno immerso nella nebbia si incontrano ogni tanto con proposte alternate di matrimonio, regolarmente respinte

---

<sup>96</sup> «The movement of animation from social criticism to a purely poetic function reflected the particular moment of transition from the ideals of the first years of the Thaw to the realization at the end of the 1960's that a "bright future" was not on the horizon. The attention paid to man vis-à-vis society gave way to a desire to focus on man's subjective world». Pontieri, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960's*, cit., p. 170.

<sup>97</sup> Daniel Kontenšul'te, *Que viva Disney! Vosprijatje Disneja Ejzenštejnom*, «Kinovedčeskie zapiski», 52, 2001, p. 117.

<sup>98</sup> Su Jurij Norštejn si possono leggere in italiano numerose pagine non firmate in formato pdf all'indirizzo <http://www.geocities.ws/kenoms3/diverso.html> (ultimo accesso 20.10.2019).

<sup>99</sup> Clare Kitson, *Yuri Norstein and Tale of Tales: An Animation Journey*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2005. p. 3.



dall'altro: dalla solitudine non riusciranno ad uscire. *Il riccio nella nebbia*, uno dei capolavori del regista, racconta di un piccolo riccio e del suo amico orso che amano riunirsi ogni sera per prendere il tè, accompagnato con confettura di lampone, e contemplare il cielo contando le stelle. Un giorno il riccio, in cammino per raggiungere l'amico, si perde nella nebbia e si trova immerso in un mondo sconosciuto di creature strane (un gufo e un pipistrello) ma anche benevole e pacifiche (il cane, il cavallo, il pesce), un mondo di oscurità, pieno di silenzio, di erbe alte e di stelle. Smarrito nella nebbia il riccio rischia di annegare, ma viene salvato da un pesce misterioso. Ritrovato infine l'amico orso il riccio non smette di pensare al cavallo bianco che ha intravisto nella nebbia.



Immagine 13 – L'inquadratura dal film *Il riccio nella nebbia* di Jurij Norštejn (1975).

Fondamentale per la espressività lirica di questi cartoni è la musica di Meerovič, uno dei compositori di maggior talento del suo tempo. Gli anni della sua formazione coincidono con una crescente tensione politica che sfocia nella campagna contro il formalismo e nel trionfo dell'antisemitismo. Il decreto del 1948 che accusa i giovani musicisti di formalismo e di deviazionismo rispetto all'ideologia di partito mette fine alla sua carriera<sup>100</sup>, e nel 1952 è anche licenziato dal conservatorio. Dal 1954 si dedica alla musica per cinema e cinema d'animazione, componendo colonne sonore per più di 120 cartoni animati. Tra queste, autentici capolavori sono quelle composte per i film d'animazione del regista Jurij Norštejn.

Norštejn racconta in un'intervista rilasciata a me l'anno scorso che il primo

---

<sup>100</sup> Ekaterina Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke*, Klassika XXI, Moskva 2010, p. 271.

esperimento di collaborazione con Meerovič non è stato facile<sup>101</sup>. Presto però si stabilisce tra il regista e il compositore una felice e duratura collaborazione, basata sulla reciproca comprensione. Così per esempio la colonna sonora de *La volpe e la lepre* è costituita da una sottile mescolanza di stilizzazione del folclore russo con tipiche cadenze plagali o con veloci episodi di danza che ricordano Stravinskij. Il tema del violoncello, elegiaco e romantico, accompagna i tristi pensieri della lepre, mentre l'inquieto *tremolo* (che ritroveremo dopo anche nel *Riccio*) richiama le sinfonie di Šostakovič.

Nel film successivo la sincronizzazione delle componenti visive e sonore nel film è ancora più profonda. Come racconta Norštejn stesso, “tutta la colonna sonora doveva inserirsi tra un valzer e una marcia”<sup>102</sup>. La trama si sviluppa intorno al contrasto tra questi due principi, il polo maschile, rappresentato dalla marcia, e il polo femminile, rappresentato dal valzer. *Il riccio nella nebbia* rappresenta il vertice della collaborazione tra compositore e regista, l'armonia e il virtuosismo dell'intreccio musica-immagini sono davvero straordinari.

Uno dei punti di partenza è l'immagine del riccio che si perde nella nebbia. La soluzione si ispirava alle tecniche visive del teatro cinese: si attaccava una sagoma a un foglio di carta opaca, alla quale una fonte di luce veniva avvicinata o allontanata da dietro fino a far sparire il personaggio. Lo stato d'animo del riccio si trasmette attraverso la musica. Il primo tema polifonico corrisponde a una lenta narrazione, un po' melancolica, il secondo tema è una stilizzazione nello stile di Haydn. Uno dei momenti centrali del film è l'apparizione dell'albero dalla nebbia in un episodio che il regista definisce “liturgico”. La musica è quella di un corale ecclesiastico. Il riccio prende un bastoncino sovrastato da una lucciola e lo porta come una candela indirizzandosi verso l'albero-duomo. La musica solenne si interrompe quando il riccio si rende conto di aver perso il suo fagottino. Nell'accompagnamento musicale sentiamo lo sviluppo contrappuntistico di tutti i temi precedenti (escluso il tema haydeniano che appare una volta sola all'inizio). Il crescendo drammaturgico continua fino al momento in cui il riccio cade nel fiume. L'assenza di musica sottolinea la drammaticità del momento. Mentre il piccolo riccio convinto di annegare fa i conti con il pensiero della morte imminente, si sente una melodia di balalajka che sembra alludere a una ninna nanna, o al motivo folclorico del motivo del fiume come luogo di morte di rinascita. Ma ecco che arriva la salvezza inattesa. Quando il pesce-misterioso gli domanda chi è e da dove viene si sente di nuovo il tema della nebbia, ma dal momento in cui il riccio viene riportato a riva la musica sparisce, sottolineando lo

---

<sup>101</sup> «Perché ero così esigente con Meerovič? Perché ero molto esigente riguardo alla musica. Io parlavo della musica del colore, della fattura, di una penetrazione profonda, drammaturgica, nella plasticità del film e nella recitazione dei personaggi. E alla fine a lui [a Meerovič. A.Zh.] questa cosa è piaciuta, è entrato nell'ordine di idee di un lavoro di questo tipo [non solo illustrativo. A.Zh.] («Почему у меня такие требования к Мееровичу были? Были завышенные требования к музыке. Я говорил о музыке цвета, фактуры, драматургического, плотного вхождения и в пластику фильма и в игру персонажей. И в конце концов ему [Мееровичу. A.Zh.] это понравилось, он в это [в такой тип работы – не иллюстративный. A.Zh.] вошел»). Intervista rilasciata da Jurij Norštejn a Angelina Zhivova il 13.07.2018 a Mosca.

<sup>102</sup> Jurij Norštejn, *Sneg na trave*, Krasnij Parochod, Moskva 2016, p. 137.

stupore esistenziale del riccio. Anche nell'inquadratura successiva, già a casa dell'orsetto, la musica tace: l'orsetto parla e parla ma il riccio, pur felice di essere di nuovo con l'amico, non riesce a smettere di pensare alla cavalla bianca intravista nella nebbia. Alla parola "nebbia" si sente di nuovo il tema della nebbia in lontananza.

Anche *Il racconto dei racconti* è un film dalla trama esile, di pura suggestione visiva, intessuto di citazioni pittoriche e musicali: un lupacchiotto malinconico e solitario osserva un bambino succhiare il latte della mamma che gli canta una ninna nanna, un toro gioca alla corda insieme a una ragazzina, un altro bambino mangia mele insieme a dei corvi in uno stupendo paesaggio innevato, alcune donne sono costrette a separarsi dai loro amati a causa della guerra. Il passato è quello autobiografico dell'autore, ma la sua dimensione nostalgica e fiabesca attinge a vette di un lirismo universale.

Con questo straordinario esempio di lirismo puro chiudiamo la nostra ricostruzione della storia del cinema di animazione sovietico. Il sodalizio tra Norštejn e Meerovič meriterebbe certamente di essere studiato a fondo, ma nell'ambito del presente lavoro ho preferito limitare la mia scelta a quella di quattro compositori la cui produzione di musica assoluta prevale su quella di musica composta per il cinema, spesso trascurata o addirittura ignorata sia dal vasto pubblico, sia dagli specialisti, che si tratti di musicologi o di studiosi del cinema.

I capitoli successivi analizzeranno dunque i sodalizi tra Dmitrij Šostakovič e Michail Cechanovskij (capitolo II), Moisej Weinberg e Fedor Chitruk (capitolo III), Al'fred Šnitke e Andrej Chržanovskij (capitolo IV), Sofija Gubajdulina, Roman Davydov e Ideja Garanina (capitolo V)<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> L'elenco dei cartoni animati per cui i compositori qui trattati hanno scritto la musica è fornito nei capitoli a loro dedicati. Per quanto riguarda invece il cinema non di animazione, per la filmografia completa di Šostakovič si rimanda a Franco Pulcini, *Šostakovič*, EDT/MUSICA, Torino, 1988, pp. 248-250, per la filmografia completa di Weinberg si rimanda a Verena Mogl, *Juden, die ins Lied sich retten – der Komponist Mieczyslaw Weinberg (1919-1996) in der Sowjetunion*, Waxmann, Münster 2017, pp. 433-438. La filmografia completa di Šnitke è riportata nel presente lavoro (*Tabella 1*, pp. 168-170), e così quella di Gubajdulina (*Tabella 1*, pp. 219-220).



## CAPITOLO II

### IL SODALIZIO TRA DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ E MICHAIL CECHANOVSKIJ

#### 1. Šostakovič e il cinema

Nonostante sulla vita e sull'opera di Dmitrij Šostakovič (1906-1975) esista una bibliografia sterminata, ricerche e pubblicazioni scientifiche e divulgative si siano succedute negli anni nelle principali lingue, a quasi cinquant'anni dalla morte l'interesse per la sua figura non accenna a diminuire. Escono ogni anno, a partire dal 2002, nuovi tomi del monumentale *Novoe sobranie sočinenij* (Nuova raccolta delle opere) suddiviso in quattordici serie<sup>104</sup>; si pubblicano e si traducono le sue lettere<sup>105</sup>, si moltiplicano e si arricchiscono di nuovi contenuti le risorse internet<sup>106</sup>.

Il primo tentativo di offrire una valutazione complessiva della vita e delle opere del compositore appena scomparso, ancora fortemente vincolata alla lettura 'sovietica' della figura di Šostakovič, 'compositore comunista' fedele al partito, si deve alla studiosa russa Sof'ja Chentova che, alla metà degli anni '70, dà inizio a una ricerca destinata a durare decenni con un volume dedicato agli anni giovanili di Šostakovič: *Molodye gody Šostakoviča*<sup>107</sup>. Negli stessi anni vede la luce la discussa 'testimonianza' curata da Solomon Volkov: *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*<sup>108</sup>. Musicologo e giornalista emigrato negli USA nel 1976, Volkov si è trovato subito al centro di un grande scandalo, la cui eco non si è ancora spenta<sup>109</sup>, per la tendenziosità antisovietica della sua ricostruzione, spesso falsa, della vita del compositore.

Fondamentale per la critica di questi due lavori e per il tentativo di trovare una posizione equilibrata è la ricerca del musicologo e compositore polacco Krzysztof

---

<sup>104</sup> L'edizione completa delle opere di Šostakovič *Novoe sobranie sočinenij* (Nuova raccolta delle opere) è pubblicata dalla casa editrice DSCH (<http://dsch.shostakovich.ru>, ultimo accesso 07.10.2019).

<sup>105</sup> *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, a cura di Elisabeth Wilson, trad. di Laura Dusio, Il Saggiatore, Milano 2015 (1° ed. 2006).

<sup>106</sup> Citiamo qui alcune delle principali: <http://dsch.shostakovich.ru>, <http://live-en.shostakovich.ru>, <http://dschjournal.com>, <http://archives-en.shostakovich.ru>.

<sup>107</sup> Sof'ja Chentova, *Molodye gody Šostakoviča*, vol. 1, Sovetskij kompozitor, Leningrad-Moskva 1975. Seguiranno negli anni: *Rasskazy o Šostakoviče*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1976; *D.D. Šostakovič v gody Velikoj Otečestvennoj vojny*, Muzyka, Leningrad 1979; *Šostakovič v Petrograde — Leningrad*, Leninizdat, Leningrad 1979; *Molodye gody Šostakoviča*, vol. 2, Leningrad 1980; *Šostakovič: Tridcatiletie (1945-1975)*, Sovetskij kompozitor, Leningrad 1982; *Šostakovič: Žizn' i tvorčestvo*, voll. 1-2, Sovetskij kompozitor, Leningrad 1985-1986; *Šostakovič v Moskve*, Moskovskij rabočij, Moskva 1986; *Šostakovič na Ukraine*, Muzyčna Ukraina, Kiev 1986; *Šostakovič i Sibir'*, Knižnoe izdatel'stvo, Novosibirsk 1990; *Udivitel'nyj Šostakovič*, Variant, Sankt-Peterburg 1993; *V mire Šostakoviča. Besedy s Šostakovičem. Bedesy o kompozitore*, Kompozitor, Moskva 1996; *Puškin v muzyke Šostakoviča*, Pavlovsk 1996.

<sup>108</sup> *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* / As related to and edited by Solomon Volkov. Harper and Row, New York 1979.

<sup>109</sup> *A Shostakovich Casebook (Russian Music Studies)*, ed. by Malcolm Hamrick Brown, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2004.

Mejer (1973)<sup>110</sup>. In una versione ampliata del volume, pubblicata da Gustav Lübke a Bergisch Gladbach nel 1995<sup>111</sup>, Mejer racconta come le prime edizioni (Kraków 1973 e 1986; Leipzig 1980) fossero state pesantemente manipolate dalla censura, e invita i lettori a basarsi sulla nuova stesura, destinata infatti a essere ripubblicata numerose volte in varie lingue<sup>112</sup>.

Analisi che si sforzano di non farsi condizionare da letture ideologiche della biografia del compositore, di fatto strettamente collegata agli avvenimenti storici e politici del suo tempo, sono tentate da studiosi occidentali quali Elizabeth Wilson, che nel suo *Shostakovich: A Life Remembered*<sup>113</sup> raccoglie una gran mole di ricordi e testimonianze di contemporanei, amici e colleghi del compositore, Laurel Fay<sup>114</sup> e Franco Pulcini<sup>115</sup>, il cui lavoro è particolarmente prezioso perché alla biografia e all'analisi delle opere del compositore affianca la traduzione italiana di molti scritti a lui risalenti, la bibliografia completa delle sue opere e la filmografia completa.

Non è questo il luogo per offrire una bibliografia esaustiva su Šostakovič, che è stato oggetto delle ricerche ad ampio raggio di storici, letterati e musicologi, storici del cinema, studiosi della cultura russa e persino del calcio<sup>116</sup>, sino a divenire personaggio di opere letterarie<sup>117</sup>.

Ai fini della presente ricerca ci basterà menzionare le pubblicazioni dedicate al rapporto tra Šostakovič e il cinema, ambito di studi che solo di recente ha attirato l'attenzione degli studiosi.

Tra le pubblicazioni più importanti va ricordata la monografia di John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*, che abbraccia l'intera produzione cinematografica di Šostakovič<sup>118</sup>. Un evento di grande rilievo è stata nel 2004 la retrospettiva di film con la colonna sonora composta da Šostakovič, organizzata a Torino dal *Museo nazionale del cinema* nell'ambito della manifestazione *Sintonie*. Dalla rassegna è nato un importante catalogo, curato da Eugenia Gaglianone: *Šostakovič al cinema: capolavori del cinema sovietico 1929-1970*<sup>119</sup>.

Nel 2005 si è tenuto a Udine un convegno dal titolo *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*. Gli Atti del Convegno, curati da Rosanna Giaquinta<sup>120</sup>,

---

<sup>110</sup> Krzysztof Mejer, *Dymitr Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

<sup>111</sup> Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Gustav Lübke Verlag, Bergisch Gladbach 1995.

<sup>112</sup> Amsterdam 1996, Madrid 1997, Sankt-Peterburg 1998, Warszawa 1999, Moskva 2006, Mainz 2008. Da qui in avanti le citazioni tratte da questo lavoro si riferiranno all'edizione russa: *Šostakovič. Žizn'. Tvorčestvo. Vremja*, DSCH e Kompozitor, Sankt-Peterburg 1998.

<sup>113</sup> Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton University Press, Princeton 1994 (2° ed.: Princeton University Press, Princeton 2006).

<sup>114</sup> Laurel Fay, *Shostakovich: A Life*, Oxford University Press, Oxford 2000.

<sup>115</sup> Pulcini, *Šostakovič*, cit.

<sup>116</sup> Mario Alessandro Culetto, Romano Lupi, *Šostakovič. Note sul calcio*, Il melangolo, Genova 2018.

<sup>117</sup> Per esempio, il romanzo di Julian Barnes, *The noise of time*, Alfred A. Knopf, New York 2016.

<sup>118</sup> John Riley, *Dmitri Shostakovich: A life in film*, I.B.Tauris, London-New York 2004.

<sup>119</sup> *Šostakovič al cinema: capolavori del cinema sovietico 1929-1970*, a cura di Eugenia Gaglianone, Torino 2004.

<sup>120</sup> *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema* (Atti del Convegno internazionale tenutosi presso l'Università degli Studi di Udine, 15-17 dicembre 2005), a cura di Rosanna Giaquinta, Leo S. Olshki editore, Firenze 2008.

ospitano quattro articoli consacrati alla produzione musicale di Šostakovič per il cinema. Si tratta di *Šostakovič i FEKSY. K voprosu o rabote Dmitrija Šostakoviča nad fil'mom Grigorija Kozinceva i Leonida Trauberga Odn*a di Natal'ja Nusinova<sup>121</sup>, *Shostakovich and FEKS. Integrating the Theory of Russian Formalism into the Music of New Babylon* di Hélène Bernatchez<sup>122</sup>, *Keeping the icons on the wall: Shostakovich's cinema and concert music* di John Riley<sup>123</sup>, in cui si paragona l'uso delle citazioni musicali nella musica non applicata e in quella composta per il cinema, e dell'articolo di Roberto Calabretto *L'Amleto di Grigorij Kozincev*<sup>124</sup>, in cui si propone un'analisi dettagliata delle strutture compositive della musica scritta da Šostakovič per il film di Kozincev.

Nel 2006 ha visto la luce una monografia dedicata alle prime musiche composte da Šostakovič per il cinema: *Schostakowitsch: und Die Fabrik Des Exzentrischen Schauspielers* di Hélène Bernatchez<sup>125</sup>. Nel 2012 è stata pubblicata una fondamentale miscellanea, curata da Aleksander Ivaškin e Andrew Kirkman, dal titolo *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*<sup>126</sup>. Il volume comprende un articolo di Olga Dombrovskaja che tratta anch'esso delle colonne sonore composte da Šostakovič per i film di Grigorij Kozincev *Amleto* (1964) e *Re Lear* (1971)<sup>127</sup>.

Infine, nel 2016 è uscito per i tipi della Oxford University Press il libro di Joan Titus *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*<sup>128</sup>.

Nonostante questo crescente interesse per la musica da film composta da Šostakovič, solo poche righe sono state dedicate sino a oggi ai due cartoni animati da lui musicati. Nel suo libro *Molodye gody Šostakoviča* Sofj'a Chentova racconta la storia della creazione del film di animazione e propone alcuni esempi musicali probabilmente tratti da materiali da lei ritrovati negli archivi leningradesi all'inizio degli anni '60<sup>129</sup>. Altri riferimenti ai film di animazione si trovano nelle note introduttive alle diverse pubblicazioni delle partiture<sup>130</sup> e nella recensione al volume

<sup>121</sup> Natal'ja Nusinova, *Šostakovič i FEKSY. K voprosu o rabote Dmitrija Šostakoviča nad fil'mom Grigorija Kozinceva i Leonida Trauberga Odn*a, in: *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, cit., pp. 255-267.

<sup>122</sup> Hélène Bernatchez, *Shostakovich and FEKS. Integrating the Theory of Russian Formalism into the Music of New Babylon*, in: *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, cit., pp. 269-276.

<sup>123</sup> John Riley, *Keeping the icons on the wall: Shostakovich's cinema and concert music*, in: *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, cit., pp. 223-233.

<sup>124</sup> Roberto Calabretto, *L'Amleto di Grigorij Kozincev*, in: *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, cit., pp. 277-327.

<sup>125</sup> Hélène Bernatchez, *Schostakowitsch und Die Fabrik Des Exzentrischen Schauspielers*, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung GmbH & Co. KG, München 2006.

<sup>126</sup> *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, edited by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman, Ashgate Publishing, Farnham 2012.

<sup>127</sup> Olga Dombrovskaja, *Hamlet, King Lear and Their Companions: The Other Side of Film Music*, in: *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, cit., pp. 141-164.

<sup>128</sup> Joan Titus, *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*, Oxford University Press, Oxford 2016.

<sup>129</sup> Così viene detto nella nota redazionale *Ot izdatel'stva* preposta all'edizione della partitura: Dmitrij Šostakovič, *Skazka o pope i ego rabotnike Balde*, Sovetskij kompozitor, Leningrad, 1981.

<sup>130</sup> Dmitrij Šostakovič, *Muzyka k mul'tfil'mu Skazka o glupom myšonke*, soč. 56, Muzyka, Moskva 1987; Dmitrij Šostakovič, *Skazka o pope i o rabotnike ego Balde. Muzyka k mul'tiplikacionnomu fil'mu. Soč. 36. Skazka o glupom myšonke. Muzyka k mul'tiplikacionnomu fil'mu. Soč. 56. Partitura. Novoe sobranie sočinenij*. Tom 126. Serija XIV: Kinomuzika, DSCH, Moskva 2005.

126 della *Nuova raccolta delle opere* firmata da John Riley<sup>131</sup>. Nelle pagine che seguono si proporrà quindi l'analisi dell'unico episodio conservatosi del film di animazione *Skazka o pope i ego rabotnike Balde* (*La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco*<sup>132</sup>, 1933-1936), basato su una fiaba di Aleksandr Puškin, e della *Skazka o glupom myšonke* (*La fiaba del topolino sciocco*, 1940), entrambi opera del regista Michail Cechanovskij.

Caratterizzata da una durata straordinaria, l'attività di Šostakovič nel campo del cinema ha inizio nel 1929, con il film muto di Georgij Kozincev e Leonid Trauberg *Novyj Vavilon* (*La nuova Babilonia*) per concludersi nel 1970 con un altro film di Kozincev, il celebre *Korol' Lir* (*Re Lear*). In questi quarantuno anni Šostakovič compone la musica per una quarantina di film. Nell'ambito di questo lavoro è impossibile trattare l'intera filmografia, ricca e interessante, di Šostakovič<sup>133</sup>, e ci dovremo limitare a descrivere i primi passi di Šostakovič come cinecompositore, soffermandoci poi soltanto sulla musica da lui composta per i film di animazione.

Il primo contatto tra Šostakovič e il cinema precede la collaborazione con Kozincev e Trauberg: come è noto, nel 1923 il compositore, all'epoca diciassettenne, trova lavoro come pianista accompagnatore al cineteatro *La pellicola luminosa* di Leningrado, dopo che la morte del padre aveva lasciato la famiglia in gravi difficoltà economiche:

Per essere preso ho dovuto superare un esame di pianista-accompagnatore. Prima mi hanno chiesto di suonare il "Valzer blu", e poi qualcosa di orientale [...] L'esame diede esito positivo, e a novembre presi servizio nel cineteatro "Svetlaja lenta"<sup>134</sup>.

Questa esperienza si rivela molto importante per la sua formazione, non solo come scuola di improvvisazione, ma anche come esperienza di lavoro con l'orchestra, e di relazioni con il pubblico. Nelle sale cinematografiche le orchestre non erano mai al completo, la loro composizione variava, e spesso era necessario trovare soluzioni immediate nel corso dell'esecuzione. La scelta delle musiche di accompagnamento presupponeva poi una certa intuizione, la capacità di empatizzare con il pubblico, e soprattutto ciò che la nota scrittrice e critica Mariëtta Šaginjan (1888-1982) definisce il segreto della cultura di massa:

Šostakovič accompagnava al piano ciò che accadeva sullo schermo, ne accentuava con la musica il carattere tragico o comico, rafforzava le emozioni e la partecipazione degli

---

<sup>131</sup> John Riley, *New Collected Works, Volume 126: The tale of the priest and his worker Balda and The tale of the silly little mouse* [recensione], «DSCJ Journal», 27, 2007, p. 100 (<http://dschjournal.com/book-reviews-27>, ultimo accesso 24.04.2019).

<sup>132</sup> Utilizzo qui il titolo della traduzione italiana eseguita da Cesare G. De Michelis per l'edizione Marsilio: Aleksandr Puškin, *Fiabe in versi*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 55-65.

<sup>133</sup> Vedi la bibliografia citata nelle note nn. 119, 120, 124. Per la filmografia completa di Šostakovič si rimanda a Pulcini, *Šostakovič*, cit., pp. 248-250.

<sup>134</sup> «Для того, чтобы поступить, мне нужно было пройти квалификацию на пианиста-иллюстратора. Сперва меня попросили сыграть "Голубой вальс", а потом что-нибудь восточное [...] Квалификация дала положительные результаты, и в ноябре я поступил в кинотеатр "Светлая лента"». Dmitrij Šostakovič, *Avtobiografija*, «Sovetskaja muzyka», 9, 1966, p. 25. Pulcini, *Šostakovič*, cit., p. 200.

spettatori. Sbagliano però i biografi che vedono in questo precoce incontro tra il compositore e il “Grande Muto” (in quegli anni il cinematografo era ancora muto!) soltanto una scuola di sonorizzazione, della cui arte doveva diventare maestro. Secondo me, lui qui ha studiato soprattutto il segreto della ‘musica di massa’, il mistero del magico legame con cui la musica riesce a unire la gente in un’unica emozione, ad accomunarla in un unico sentimento e in unico pensiero. E infatti lui per primo, seguendo le immagini sullo schermo, si sentiva parte delle centinaia di spettatori in sala, esprimendo al posto loro con la sua musica uno stato d’animo comune, condiviso da lui e da loro<sup>135</sup>.

La valutazione positiva dei critici non sembra però coincidere con la percezione che di quel periodo ha Šostakovič, che ricorda come gli anni in cui ha lavorato come pianista-accompagnatore fossero stati del tutto improduttivi:

L’impiego nelle sale cinematografiche mi paralizzava dal punto di vista creativo, all’epoca non riuscivo assolutamente a comporre, e solo quando ho abbandonato il cinema ho potuto riprendere a lavorare<sup>136</sup>.

La fine della crisi creativa è segnato dal successo della sua prima sinfonia, la *Sinfonia n. 1* in Fa minore op. 10, composta nel 1926 quale tesi di laurea per la conclusione degli studi presso il Conservatorio di Leningrado. Sono anni in cui Šostakovič partecipa attivamente alla vita culturale delle avanguardie russe, collabora con Vsevolod Mejerchol’d, è amico dei giovani studiosi formalisti, di Michail Zoščenko e del gruppo di scrittori legati a Evgenij Zamjatin<sup>137</sup>. È proprio a casa di Mejerchol’d, di cui era ospite a Mosca, che negli anni 1927-1928 compone la sua prima opera, ispirata al *Naso* di Gogol’ (*Nos*, 1928, op. 15), che risente fortemente della poetica del grottesco caratteristica per le rappresentazioni teatrali del regista<sup>138</sup>. Alla stesura del libretto, per lo più scritto di suo pugno, collabora Zamjatin, mentre la messa in scena avrebbe dovuto essere realizzata nel 1929 dallo stesso Mejerchol’d, al teatro *Bol’shoj* di Mosca. La prima avrà invece luogo solo il 18 gennaio 1930, a Leningrado, al *Malyj opernyj teatr*, con la direzione di Nikolaj Smolič. Nel corso del 1929 il direttore artistico del Malyj sospende infatti le prove del *Naso* per dedicarsi alla rappresentazione dell’opera *Kolumbus* (*Der Arme Columbus*) di Erwin Dressel,

---

<sup>135</sup> «Шостакович своею игрой сопровождал происходящее на экране, усиливал музыкой трагическое и комическое, поднимал чувство и сочувствие зрителей. Но ошибаются те биографы, кто видит в этой ранней встрече композитора с «Великим Немым» (в те годы кинематограф был еще нем!) только школу искусства озвучивания фильмов, которым он овладел впоследствии с таким совершенством. Мне кажется, что здесь он учился прежде всего секрету “массовости” музыки, тайне той магической связи, посредством которой музыка сливает людей в едином переживании, объединяет их в одном чувстве и мысли. Ведь и сам он, следя за экраном, ощущал себя частицей сотен людей зрительного зала, выражая за них своей игрой общее для них и для себя настроение». Mariëta Šaginjan, *Sobranie sočinenij v 9-ti tomach*. Tom 9: *Raboty o muzyke*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, p. 446 (<http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/index.html?id=4996>, ultimo accesso: 23.04.2019).

<sup>136</sup> «Служба в кинотеатрах парализовала мое творчество, сочинять я тогда совсем не мог, и лишь когда я совершенно бросил кино, я смог продолжить работать». Šostakovič, *Avtobiografija*, «Sovetskaja muzyka», cit., p. 24.

<sup>137</sup> Sui rapporti tra Šostakovič e le avanguardie degli anni '20 cfr. Bernatchez, *Shostakovich and FEKS*, cit., pp. 297-301.

<sup>138</sup> Anna Giust, «Il naso» di Šostakovič e il dibattito su Gogol’ nel modernismo russo, «Musica e Storia», XV, 3, 2007, pp. 679-698.

chiedendo a Šostakovič di comporre la musica per due episodi ‘aggiuntivi’, l’ouverture e il finale. L’epilogo, dedicato alla descrizione di cosa fosse diventata l’America in quegli anni, avrebbe dovuto essere utilizzato come accompagnamento di un cortometraggio animato di propaganda mai realizzato<sup>139</sup>.

Questo primo contatto tra Šostakovič compositore e il cinema doveva presto avere un seguito, ben motivato dallo stretto rapporto che negli anni ’20 univa le avanguardie, i formalisti russi e l’avanguardia cinematografica, OPOJaZ (*Società per lo studio del linguaggio poetico*) e FÈKS (*Fabbrica dell’attore eccentrico*)<sup>140</sup>: a lui si rivolgono due giovani registi teatrali, Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, che nel 1922 avevano fondato insieme a Sergej Jutkevič e a Georgij Križitskij la FÈKS, per commissionargli la musica per il film *Novyj Vavilon* (La nuova Babilonia).

La storia di questo film muto, realizzato tra il 1928 e il 1929, è estremamente interessante e complessa<sup>141</sup>. Ciò che qui interessa sottolineare è il ruolo che esso ebbe nel determinare il rapporto tra Šostakovič e il cinema. Nel 1929, in un articolo dedicato al suo lavoro sulla partitura del film, il compositore dichiara:

L’unica via giusta è quella di comporre musica ad hoc, come viene fatto, per una delle prime volte, se non mi sbaglio, ne *La Nuova Babilonia*. Componendo la musica per *Babilonia* io mi sono fatto guidare pochissimo dal principio di dover obbligatoriamente illustrare ogni singolo quadro. Mi sono basato soprattutto sull’inquadratura principale all’interno di una serie [...] Molto è costruito sul principio del contrasto [...] In presenza di una grande quantità di materiale musicale la musica conserva un tono continuo, sinfonico. Suo scopo principale è quello di tenere il tempo, il ritmo delle immagini, e di rafforzarne l’effetto. Io ho cercato di dare alla mia musica, stante la sua novità e inusualità (soprattutto rispetto alla musica per il cinema esistente sino a oggi), una dinamica propria, e di trasmettere il pathos de *La Nuova Babilonia*<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> Mejer, *Šostakovič. Žizn’. Tvorčestvo. Vremja*, cit., p. 109. Cfr. anche: Riley, *Dmitri Shostakovich: A life* cit., p. 6; Graziella Seminara, *Musica e immagini in Nuova Babilonia tra letteratura e arti figurative*, «Arabeschi», 11, 2018, p. 71.

<sup>140</sup> Cfr. per esempio il volume collettaneo *Poëtika kino* (Leningrad 1927), che raccoglie articoli di Boris Ejchenbaum, Jurij Tynjanov, Boris Kazinskij, Viktor Šklovskij, Adrian Piotrovskij, Evgenij Michajlov e Andrej Moskvina.

<sup>141</sup> Per una ricostruzione delle vicende del film, l’analisi del contesto culturale in cui fu concepito e dei processi compositivi che lo caratterizzano cfr. il già citato articolo: Seminara, *Musica e immagini in Nuova Babilonia tra letteratura e arti figurative*, cit., pp. 67-90, e l’annessa bibliografia (<http://www.arabeschi.it/musica-e-immagini-in-nuova-babilonia-tra-letteratura-arti-figurative/>, ultimo accesso 23.04.2019). Tra i lavori lì citati tre ci sembrano di particolare rilievo: *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica. La Feks: Kozincev e Trauberg*, a cura di Giusi Rapisarda, Officina Edizioni, Roma 1975; Natalia Nussinova, *Costruire una ‘Nuova Babilonia’. Conversazione con Leonid Trauberg*, «Cinegrafie», 12, 1999, pp. 89-102; Natalia Noussinova, Marek Pytel, *Autour de La Nouvelle Babylonie*, in: Didier Huvelle, Dominique Nasta (a cura di), *Le son en perspective: nouvelles recherches. New Perspectives in Sound Studies*, Peter Lang, Bruxelles 2004, pp. 135-154.

<sup>142</sup> «Единственный правильный путь – это написание специальной музыки, как это делается, если я не ошибаюсь, в один из первых разов с *Новым Вавилоном*. Сочиняя музыку к *Вавилону* я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил, главным образом, от главного кадра в той или иной серии кадров. [...] Многое построено по принципу контрастности. [...] При наличии большого количества музыкального материала музыка сохраняет непрерывный, симфонический тон. Основная ее цель – быть в темпе и ритме картины и усиливать ее впечатляемость. Я стремился дать музыке, при наличии новизны и необычности (особенно, для кино-музыки, имевшейся до сих пор), – динамику и передать патетику *Нового Вавилона*». Dmitrij Šostakovič, *O muzyke k Novomu Vavilonu*, «Sovetskij Ekran», 11, 1929, p. 5.

In linea con le teorie sul cinema sonoro elaborate da Vsevolod Pudovkin e Sergej Ejzenštejn, Šostakovič si fonda quindi sul principio del contrasto per dare alla musica un ritmo asincrono, distinto e separato rispetto all'immagine. Densa di citazioni e di bruschi cambiamenti di registro, di grottesco e di parodie, la partitura riflette il lavoro compiuto da Šostakovič nella composizione del *Naso* e nelle prime due sinfonie (*Sinfonia n. 1* op. 10 in Fa minore, *Sinfonia n. 2* op. 14 in Si maggiore). Ma una colonna sonora di tal genere non era destinata a incontrare il favore del pubblico: dopo sole tre rappresentazioni le sale cinematografiche la sostituirono con il consueto collage di brani non composti appositamente per il film, e la sua musica fu dimenticata<sup>143</sup>. Destino analogo attendeva del resto il film, aspramente criticato e cancellato dalla memoria<sup>144</sup>.

Nonostante l'insuccesso del film, la collaborazione con i due registi continuò con la musica per *Odna* (*Sola*, 1931) e per la trilogia composta da *Junost' Maksima* (*La giovinezza di Maksim*, 1935), *Vozvraščenie Maksima* (*Il ritorno di Maksim*, 1937) e *Vyborgskaja storona* (*Il quartiere di Vyborg*, 1939). Negli stessi anni Šostakovič continua a lavorare al genere che più gli era caro sin dagli anni del conservatorio, l'opera, e inizia la collaborazione con Michail Cechanovskij, che gli era stato presentato proprio da Leonid Trauberg<sup>145</sup>. Come vedremo, le sorti di *Lady Macbeth* si intrecceranno strettamente con quelle del progetto di Cechanovskij.

## 2. La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco (1933-1936)

Già nel corso del 1932 Cechanovskij aveva concepito il progetto di un film di animazione basato sulla famosa fiaba di Puškin *Skazka o pope i ego rabotnike Balde* (*La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco*). Come scrive nei suoi diari il 26 gennaio 1933, la satira doveva essere così graffiante da far apparire stucchevole la leziosaggine disneyana:

farne una satira così tagliente che nel confronto con "Gnocco" Mickey Mouse sia di un estetismo stucchevole. Un riso del tutto diverso, che non sia gioioso, ma rivolti le budella<sup>146</sup>!

Nel 1933 Cechanovskij chiede la collaborazione di Šostakovič per l'accompagnamento musicale e quello di Aleksandr Vvedenskij<sup>147</sup> per la scrittura dei dialoghi. La proposta di scrivere la musica per un film di animazione arriva in un momento molto opportuno: conclusa la composizione di *Lady Macbeth*, Šostakovič

---

<sup>143</sup> Mejer, Šostakovič. *Žizn'. Tvorčestvo. Vremja*, cit., p. 123. La partitura originale (op. 18), considerata perduta, sarà ritrovata solo nel 1975. Cfr. Dmitrij Šostakovič, *Novyj Vavilon. Soč. 18. Partitura (bol'soj format). Muzyka k nemomu kinofil'mu. Novoe sobranie sočinenij*. Tom 122. Serija XIV: Kinomuzyka, DSCH, Moskva 2004.

<sup>144</sup> Mejer, Šostakovič. *Žizn'. Tvorčestvo. Vremja*, cit., p. 123.

<sup>145</sup> Chentova, *Molodye gody Šostakoviča*, vol. 2, cit., p. 78.

<sup>146</sup> «сделать с такой сатирической остротой, чтобы Микки-Маус по сравнению с «Балдой» была бы эстетски слащавой. Совсем другой смех, не радостный, а с выворотом кишок». Michail Cechanovskij, *Dychanie voli*, «Kinovedčeskie zapiski», 57, 2002, p. 299.

<sup>147</sup> Aleksandr Vvedenskij (1904-1941) poeta e drammaturgo russo, insieme a Daniil Charms fondatore del gruppo OBĖRIU (acronimo di Ob''edinenie Real'nogo Iskusstva).

era intenzionato a proseguire il lavoro nell'ambito della musica operistica. Ad attrarlo era soprattutto l'idea di un'opera satirica. Il progetto di scrivere una farsa, su libretto composto da lui stesso, sembrava però destinato a non realizzarsi<sup>148</sup>: Čechanovskij gli offriva la possibilità di spostarsi su un altro terreno, che i critici definiscono ora come 'kino-opera' ora come 'kino-lubok'.

La prima definizione è sostenuta in particolare da Sof'ja Čentova, che ricorda come Čechanovskij avesse deciso di "misurare le proprie forze in una 'opera animata'"<sup>149</sup> e come Šostakovič avesse "scritto la musica per la sceneggiatura come se si fosse trattato di un'opera"<sup>150</sup>. Anche Krzysztof Mejer inserisce la musica scritta per *La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco* nella sezione delle composizioni per il teatro<sup>151</sup>.

Di opinione opposta è invece Manašir Jakubov, secondo cui questa definizione non compare mai negli scritti di Šostakovič relativi a *La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco*<sup>152</sup>. È lo stesso Čechanovskij a definire il suo progetto 'kino-lubok' nella prima pagina della sceneggiatura<sup>153</sup>, e a rilevare inoltre come la lunghezza della ninna nanna sia del tutto eccessiva per qualcosa che non sia un'opera:

Così, la Ninna nanna l'ho tirata per 125 metri! Ho perso il senso della misura! Per un'opera si tratta di grandezze *normali* (125 metri = 4,5 minuti), ma qui, è roba da matti!<sup>154</sup>

È vero comunque che l'idea della 'cine-opera' era molto cara a Šostakovič<sup>155</sup>: nel 1939 pubblicherà sulla «Literaturnaja Gazeta» (10 aprile 1939) un appello, intitolato *Muzyka i kino* (v. pp. 269-273), in cui si legge:

Il mio sogno è realizzare una cine-opera che risponda a tutti i criteri dello spettacolo musicale realistico. Mi affascina l'idea degli spazi infiniti che la "scena cinematografica" spalanca, l'idea della possibilità di risolvere qui i problemi di tempo, spazio e azione, così complessi per il teatro. A teatro è inevitabile che l'azione, suddivisa in una quantità di parti, si sfaldi. Al cinema invece quella stessa azione, mostrata in un flusso unitario di inquadrature che si succedono in modo inavvertibile, conserva tutta la forza di una percezione integrale. Che compito felice per il compositore quello di cogliere il ritmo di questo flusso dinamico di inquadrature e di creare una musica che agisca a pieno titolo nello spettacolo cinematografico [...] Il mio sogno di una cine-opera purtroppo non è ancora riuscito a realizzarsi. L'eterno problema della collaborazione tra i poeti e i compositori, che a volte è stato felicemente risolto nel dramma in musica, non è ancora stato posto per la cine-opera, così come del resto non è ancora stato posto per davvero il problema della cine-opera in sé. Tutti i miei tentativi di appassionare a questa idea poeti,

<sup>148</sup> Cfr. Mejer, Šostakovič. *Žizn'. Tvorčestvo. Vremja*, cit., p. 173.

<sup>149</sup> «...решил испытать силы в мультипликационной опере». Čentova, Šostakovič: *Žizn' i tvorčestvo*, cit., p. 299.

<sup>150</sup> «...писал музыку по сценарию как оперу». Ivi, p. 300.

<sup>151</sup> Ivi, p. 512.

<sup>152</sup> Manašir Jakubov, *Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michaila Čechanovskogo*, in: Šostakovič, *Novoe sobranie sočinenij*, Tom 126, Serija XIV, cit., p. 363, nota 21.

<sup>153</sup> Čechanovskij, *Dychanie voli*, cit., p. 351.

<sup>154</sup> «Так, 'Колыбельную' размахнул на 125 метров! Я потерял чувство меры! Для оперы эти величины (125 метров = 4,5 минуты) *нормальные*, здесь же – чёрт знает что!». Ivi, p. 339.

<sup>155</sup> L'idea di una nuova sintesi tra musica e cinema aveva attratto anche Arnold Schoenberg, cfr. Roberto Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 47-48.



librettisti, registi sono stati vani. Tramite la «Literaturnaja gazeta» voglio lanciare un appello a poeti e registi: chi desidera impegnarsi nella creazione di una cine-opera?<sup>156</sup>

Quale che sia la definizione di genere che volesse adottare, Šostakovič si dedica a comporre con passione; la sceneggiatura gli piace e il lavoro lo diverte. Cechanovskij è affascinato dalla personalità di Šostakovič, sempre più con il passare del tempo. Chiestosi inizialmente se la musica composta per il film sarebbe stata adatta al tipo di lavoro che intendeva fare, il regista passa in fretta da un atteggiamento un po' scettico e molto sicuro di sé alla consapevolezza del genio di Šostakovič, non priva di una punta di invidia e di sfiducia nelle proprie possibilità di essere all'altezza della musica che gli veniva offerta.

Il processo è molto ben descritto nei diari. Il 4 gennaio 1933 Cechanovskij scrive:

Ho parlato con Šostakovič del contratto [...] È molto bello: un viso intelligente, splendido. Tutti i musicisti lo portano alle stelle, lo considerano il più grande talento di questi nostri giorni. Secondo me è inferiore a Korsakov, a Čajkovskij, a Stravinskij. Talento però ne ha, autentico. Sarà interessante vedere cosa combineremo. La sua partecipazione mi sprona – è come una competizione. Per esempio ne *La posta* ho superato Maršak<sup>157</sup>.

Dopo quindici giorni (17 gennaio 1933) il suo giudizio non è cambiato, anzi, sembra quasi peggiorare:

Ieri sera ho sentito un concerto di Šostakovič [...] Ha un collo robusto, una struttura forte, le guance rosee, un viso indubbiamente energico e intelligente, la fronte alta. Ha circa 30 anni: età meravigliosa! [...] Šostakovič è figlio della *décadence* e allievo di maestri decadenti, Stravinskij e Prokof'ev. Lui *non li ha superati*, evidentemente non poteva farlo. Qualsiasi arte può essere utilizzata per *fini diversi*. Ma se una persona *dotata di talento è stupida*, il suo utilizzo sarà talentuoso, ma stupido. Lui ha talento musicale, forse anche fuori dal comune, però per ora manifesta solo stupidità, mancanza di tatto, e, per ciò che riguarda la composizione, una maestria di livello non molto alto: non ha vera forza, vera maestria<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> «Я мечтаю сейчас написать кинооперу, созданную по всем законам реалистического музыкального спектакля. Меня очень увлекает мысль о тех безграничных просторах, которые открывает «киносцена», о возможности решить здесь столь сложные для театра вопросы места, времени и действия. В театре действие, разбитое на множество партий, неизбежно распыляется. В кино-спектакле то же действие, показанное в едином потоке неуловимо сменяющихся кадров, сохраняет всю силу целостного впечатления. Какая благодарная задача для композитора – уловить ритм этого динамического потока кинокадров и создать музыку, которая полноправно действует в киносpectакле. [...] Мои мечты о киноопере, к сожалению, до сих пор не удается реализовать. Извечный вопрос о содружестве поэтов и композиторов, порою удачно решавшийся в музыкальной драме, для кинооперы еще не ставился, как впрочем, не ставился еще по-настоящему вопрос о самой киноопере. Все мои попытки зажечь поэтов, либреттистов, режиссеров этой идеей пока тщетны. Через посредство «Литературной газеты» мне хочется кликнуть поэтам и режиссерам: кто хочет творчески поработать над созданием кинооперы?». Dmitrij Šostakovič, *Muzyka i kino* «Literaturnaja Gazeta» 10 aprile 1939, p. 5.

<sup>157</sup> «Говорил с Шостаковичем о договоре [...] Он очень красив: прекрасное, умное лицо. Все музыканты превозносят его как первейший в наши дни талант. Мне кажется, он ниже Корсакова, Чайковского, Стравинского. Но талант явный, талант подлинный. Интересно, что у нас с ним получится. Его участие меня подстегивает – это ведь соревнование. Так, в «Почте» я побил Маршака». Cechanovskij, *Dychanie voli*, cit., p. 296.

<sup>158</sup> «Вчера вечером слушал концерт Шостаковича [...] У него сильная шея, крепкое сложение, розовые щеки, безусловно энергичное и умное лицо, высокий лоб. Лет ему около 30-ти – хорошие годы! [...] Шостакович – дитя декаданта и ученик упадочных мастеров – Стравинского и Прокофьева. Он их *не преодолел*, очевидно, он их не мог преодолеть. Средствами любого

Pochi giorni prima (14 gennaio 1933) Cechanovskij, incerto se preferire i disegni animati o i pupazzi, si era chiesto se il compositore dovesse comporre la musica a film finito (come era uso fare all'epoca), o se al contrario il film dovesse conformarsi a una musica preesistente:

A molte questioni non ho ancora trovato risposta.

Šostakovič comporrà una musica bellissima, ma come farò a collegarla con il film se non sarà stata scritta sulla base della sceneggiatura di servizio? A me non serve la suite di Šostakovič, ma la cosa che ha fatto Deševov<sup>159</sup>. A essere decisiva per il film non è la musica ma l'*elemento visivo*, la musica può anche essere mediocre. Io stesso saprei scegliere dei brani [...] Come si collega la musica ai dialoghi, ai rumori, all'imitazione di suoni reali? E senza di questi la colonna sonora del film è noiosa e piatta. Il compositore può certo inserire questi elementi nella partitura [come elementi musicali], ma allora è necessaria una sceneggiatura di servizio uguale e vincolante per entrambe le parti, assolutamente esatta per ciò che riguarda i tempi e il metraggio<sup>160</sup>.

La decisione è poi quella di creare appositamente per il compositore le cosiddette 'sceneggiature', ovvero 'schemi' molto dettagliati che facessero comprendere al compositore che tipo di musica gli fosse richiesta e come dovesse essere distribuita in rapporto alle diverse scene. Il rapporto tra committenza (il regista) e mano d'opera (il musicista) è ancora sbilanciato a favore della prima:

Oggi ho lavorato molto e mi sono sforzato di scrivere lo schema del "Bazar" per Šostakovič. Come andrà a finire? La cosa mi nausea, però è necessario, lui deve comporre una musica con cui io possa lavorare, e non semplicemente una buona musica (10.03.1933)<sup>161</sup>.

Ai primi di aprile, quando già hanno inizio le registrazioni della colonna sonora, Cechanovskij dubita ancora della bontà della sua scelta:

Ieri ci sono state le prove della prima parte di "Balda", musica di D.D. Šostakovič. Non sono sicuro di aver fatto bene a registrare prima la musica. Frugare in un nastro già registrato, in una musica messa insieme a caso è un gran daffare (04.04.1933)<sup>162</sup>.

---

искусства можно пользоваться в разных целях. Но если талантливый человек глуп, то он пользуется ими талантливо, но глупо. У него – музыкальный талант и, может быть, незаурядный, но пока он проявляет только *глупость, бестактность*, а в композиционном отношении – мастерство не очень высокой марки: нет у него настоящей силы, настоящего мастерства». Ivi, p. 298.

<sup>159</sup> Vladimir Deševov è l'autore delle musiche del film di Cechanovskij *La posta* (v. p. 20).

<sup>160</sup> «Многие вопросы мною не решены. Шостакович хорошо напишет музыку, но как я свяжу ее с фильмом, если она не будет сделана по рабочему сценарию? Не сюита Шостаковича мне нужна, а то, что дал Дешевов. Решающим в фильме является не музыка, а *видимое*, музыка же может быть постредственной. Я сам бы мог подобрать куски [...] Как свяжется музыка с диалогами, с шумом, с имитацией реальных звуков? А без них звуковая фильма скучна и однобока. Композитор может включить эти элементы в партитуру [как музыкальные элементы], но тогда необходим один общий и обязательный для обеих сторон рабочий сценарий, абсолютно точный по времени и метражу». Cechanovskij, *Dychanie voli*, cit., p. 297.

<sup>161</sup> «Днем энергично работал и старательно писал схему «Базара» для Шостаковича. Чем все это кончится? Противно до тошноты возиться с ним, но необходимо, чтобы он сделал музыку, с которой можно работать, а не вообще очень хорошую музыку». Ivi, p. 303.

<sup>162</sup> «Вчера репетиция 1-ой части «Балды», музыка Д. Д. Шостаковича. Я не уверен, что поступаю правильно, записывая сначала музыку. Какая возня копать в записанной плёнке, барахтаться в случайно состряпанной музыке». Ivi, p. 308.

Ma già a partire da luglio i dubbi cessano: “la musica è indubbiamente buona. La fantasia disegna un film di grande bellezza, splendido”<sup>163</sup>. Da quel momento l’entusiasmo non fa che aumentare, accompagnato da un crescente e tormentoso senso di inferiorità. Alla rapidità di Šostakovič, che in breve tempo aveva composto quasi 50 minuti di musica, non corrisponde quella di Cechanovskij, il cui lavoro procede a intervalli, con frequenti battute di arresto causate sia da problemi pratici, legati alla produzione, sia da evidenti problemi psicologici<sup>164</sup>:

Se non faccio una cosa di bellezza sovranaturale, eccezionale e mai vista prima, se “Balda” non sarà mille volte meglio della “Posta”, se non avrà grande successo, mi aspetta una fine ingloriosa, una vergogna da cui non uscirò mai più. Devo soprattutto lottare con me stesso, con i buchi neri in cui sprofondo più volte al giorno, con gli stati d’animo mortali, da cadavere in via in putrefazione (01.09.1933)<sup>165</sup>.

A settembre Cechanovskij commenta nel suo diario la inusuale rapidità con cui il geniale giovane compositore sta scrivendo la musica, e si autoesorta a fare qualcosa che non sia inferiore per qualità:

Un ragazzo straordinario. Fa quello che gli commissiono con grande sensibilità e grande talento. La sua grandezza è unanimemente riconosciuta, lo ritengono quasi un genio. Lavora con una rapidità incredibile, senza che la qualità ne soffra. Un vero artista. Un vero maestro. Adesso tocca a me. Devo creare una cosa che non sia di qualità inferiore alla sua musica (18.09.1933)<sup>166</sup>.

Alla fine del mese di ottobre del 1934 erano già state composte le musiche per sette episodi del futuro film. Il 30 ottobre, dopo averle ascoltate a casa del compositore, Cechanovskij ribadisce la sua preoccupazione di non essere all’altezza:

Suonava con forza e precisione. Sembrava che le sue dita cavassero dagli strumenti pietre preziose. Nel voltare le pagine dello spartito quasi le stracciava, a tal punto voleva tenere il tempo, e alla fine aveva il respiro pesante, come se avesse corso [...] Le mie sceneggiature gli piacciono, e si è dedicato al suo lavoro come fa un vero grande artista quando è ispirato. Tutto

<sup>163</sup> «музыка, безусловно, хороша. Воображение рисует великолепную, блестящую фильму» (02.07.1933). Ivi, p. 315.

<sup>164</sup> «Есть художники, из которых “прёт”, – им очень легко включаться в творческую работу, им трудно удержаться, чтобы не работать. Это таланты, слава сама идёт к ним в руки. Это особо созданные организмы. Странно, но я ... не чувствую в себе этой организации художника: искусство для меня – большое и трудное напряжение, насилие над своим организмом, который не хочет “творить”. Ох, как мне трудно достается искусство» (13.04.1933). Ivi, pp. 308-309 («Ci sono artisti dominati dall’“urgenza”, per loro mettersi al lavoro, creare, è facile, faticano semmai ad astersene. Sono organismi fatti così. È strano, ma io ... non sento in me questa attitudine da artista: l’arte per me significa una grande tensione, devo fare violenza al mio organismo che non vuole affatto “creare”. Ahimè, quanto è difficile per me l’arte»).

<sup>165</sup> «Но если я не сделаю сверхъестественно прекрасной вещи, совершенно исключительной и еще не бывалой, если «Балда» не будет в тысячу раз лучше «Почты», если она не будет иметь большого успеха, тогда наступит позорный конец, из которого я никогда уже не вылезу. Я должен бороться прежде всего с самим собой, бороться с ямами, в которые падаю несколько раз в день, бороться с настроениями мертвеца, гниющего покойника». Ivi, p. 320.

<sup>166</sup> «Замечательный мальчик! Очень внимательно, очень талантливо делает то, что я ему заказываю. Он – общепризнанная величина, его почитают чуть ли не гением. Работает с необычайной быстротой, но нисколько не снижая качества. Настоящий художник, настоящий мастер. Теперь дело за мной! Я должен дать вещь по качеству не хуже его музыки». Ivi, p. 321.

ciò ha avuto su di me l'effetto di una frustata. Adesso non posso fare qualcosa di mediocre, opaco. Lo schermo deve brillare, non può essere inferiore alla musica per ritmo e colori (30.10.1933)<sup>167</sup>.

Le “sceneggiature” che avevano creato tanti dubbi e fastidio a Cechanovskij si rivelano una scelta felice per Šostakovič, che comprende benissimo che tipo di musica gli viene richiesta e come distribuirla nei singoli episodi. Nel novembre 1934 scrive:

Una sceneggiatura fatta in modo superlativo, che conserva il sale della satira e tutto il colore della geniale fiaba di Puškin. Un film di animazione che si mantiene sempre nel solco del *balagan* popolare. Una gran quantità di situazioni spigolose, iperboliche, di personaggi grotteschi. Questa fiaba-film scintilla di ardimento, levità e allegria e comporre la musica è facile e divertente<sup>168</sup>.

Nel gennaio del 1934 aveva intanto avuto luogo la prima di *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (*Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, op. 29, 1932). L'opera ottiene grandissimo successo (più di centosettanta rappresentazioni in due anni), ma anche diverse critiche, che Šostakovič teme possano ripetersi in relazione a *La fiaba del pop*:

Forse quando “La fiaba del pop” comparirà sugli schermi sentirò di nuovo rimproveri da parte di alcuni critici musicali che mi accusano di superficialità, bravate, assenza di vere emozioni umane... Ma cosa si intende per emozione umana? Solo il lirismo, la tristezza, la tragedia? Forse che il riso non ha il diritto di fregiarsi di questo nobile titolo?<sup>169</sup>

Il 28 gennaio del 1936 sulla «Pravda» apparve un durissimo articolo dal titolo *Sumbur vmesto muzyki* (*Caos anziché musica*) in cui Šostakovič veniva attaccato per il “formalismo modernista”, per la cacofonia deliberatamente sgradevole e per la non aderenza ai dettami del realismo socialista della sua *Lady Macbeth*. A fine febbraio, in una seduta speciale della direzione della *Lenfil'm* dedicata all'esame dei materiali del film, alcuni episodi vennero accusati di “formalismo” e di “naturalismo”. La critica riguardava anche la musica. Nonostante le promesse di modificare l'orchestrazione nel senso di un “maggiore realismo” una delibera del 10 aprile 1936 decretò che la

---

<sup>167</sup> «Играл крепко, четко. Казалось, его пальцы выколачивают из инструментов драгоценные камни. Переворачивая ноты, он почти рвал бумагу – так хотелось ему держать темп [...] а кончив, тяжело дышал, как от бега. [...] Ему нравятся мои “сценарии” – и он отнесся к работе, как вдохновенный первоклассный художник. Вот это на меня подействовало, как удар плетки. Я не могу сейчас сделать что-нибудь среднее, серое. Экран должен сверкать, не уступать музыке в темпе и в красках». Ivi, pp. 326-327.

<sup>168</sup> «Превосходно сделан сценарий, в котором удалось сохранить сатирическую остроту и весь колорит гениальной пушкинской сказки. Мультипликационный фильм выдержан в плане народного балагана. Масса острых, гиперболических положений, гротескных персонажей. Фильма-сказка искрится задором, лёгкостью и весельем и писать музыку легко и весело». Dmitrij Šostakovič, *Ščast'e poznanija*, «Sovetskoe iskusstvo», 18 (214), 17.10.1934, p. 3.

<sup>169</sup> «Быть может, после того, как “Сказка о попе” появится на экране, я вновь услышу упреки со стороны некоторых музыкальных критиков в легковесности, озорстве, в отсутствии настоящих человеческих эмоций... Но что следует считать человеческой эмоцией? Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет права на этот благородный титул?». *Ibidem*.

produzione del film venisse interrotta, e che l'attrezzatura necessaria per le riprese cinematografiche venisse assegnata ad altri<sup>170</sup>.

Dei motivi di questa che Cechanovskij nei suoi diari definisce “una catastrofe”<sup>171</sup> esistono diverse interpretazioni.

Nella ricostruzione di Cechanovskij, accolta da alcuni studiosi, la causa del mutato atteggiamento della *Lenfil'm* va ricercato nell'attacco subito da Šostakovič, che quindi figura come il vero ‘colpevole’ della definitiva chiusura del progetto. Il 24 agosto del 1947 il regista scriverà nel suo diario:

Mi sono tornate in mente tante cose che avevo dimenticato [...] L'articolo su Šostakovič e sugli altri “formalisti” [...] è stata sicuramente l'unica causa della ‘messa in conserva’ dello “Gnocco”. Come sarebbe stato il film una volta finito non riesco a immaginarlo nemmeno io, nonostante ci abbia lavorato per tre anni (33, 34, 35). Molte cose erano venute benissimo, assolutamente originali<sup>172</sup>.

Sarebbe stato questo uno dei rarissimi casi in cui a un cartone animato si applica una censura di tipo ideologico, “uno dei pochi casi di censura nell'ambito del cinema di animazione, che rimaneva in gran parte ai margini del controllo ideologico”<sup>173</sup>.

Bloccata la realizzazione del film, i materiali sarebbero stati affidati all'archivio della *Lenfil'm*, dove sarebbero andati quasi completamente distrutti (si salva un frammento di due minuti e ventisei secondi) nell'incendio provocato dai bombardamenti di Leningrado nel 1941, all'inizio della Seconda guerra mondiale.

Altri critici ritengono invece che le cause vadano ricercate altrove: si invocano ragioni tutte esterne, banalmente amministrative<sup>174</sup>, o si ritiene che la decisione della *Lenfil'm* sarebbe stata motivata da valutazioni di carattere sia pratico, ovvero le lungaggini nella realizzazione, che avrebbero spinto la direzione degli studi a dubitare delle possibilità di riuscita del progetto, sia estetico: i movimenti dei personaggi in bianco e nero, collegati fra loro in modo meccanico, erano parse in contrasto con lo stile elevato della fiaba puškiniana<sup>175</sup>.

Un ulteriore, importante punto di divergenza riguarda lo stato di avanzamento dei lavori. Aleksandr Medvedev ritiene che il lavoro rifiutato dalla *Lenfil'm* fosse

---

<sup>170</sup> Ol'ga Digonskaja, D.D. Šostakovič. Nomer “Bazar” iz muzyki k mul'tfil'mu “Skazka o pope i o rabotnike ego Balde”. L'articolo è apparso sul sito del Museo Glinka senza indicazione della data: <http://glinka.museum/visitors/exhibitions/neizvestnyy-romans-ya-lyublyu-/> (ultimo accesso 24.04.2019).

<sup>171</sup> «Неудача с Балдой была для него укусом блохи – не более, для меня – большой катастрофой» («Il fallimento dello Gnocco è stato per lui [per Šostakovič. A. Zh.] come la puntura di una pulce, niente di più. Per me, invece, una catastrofe»). Cechanovskij, *Dychanie voli*, cit., p. 324.

<sup>172</sup> «Многое забытое вспомнил [...] Статья о Шостаковиче и других «формалистах» [...] была, конечно, единственной причиной консервации «Балды». Как бы выглядел фильм вполне законченный, даже я сам не могу себе представить, хотя работал над ним (33, 34, 35) – три года. Многие было очень хорошо сделано, совершенно оригинально». Ivi, p. 324.

<sup>173</sup> «This is one of the few cases of censorship in animation, which remained largely on the margins of ideological control». Birgit Beumers, *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, in: *Russian Children's Literature and Culture*, edited by Marina Balina e Larissa Rudova, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2008, p. 160.

<sup>174</sup> Medvedev, «...Legko i veselo», cit., <http://archive.is/HLnnI> (ultimo accesso 24.04.2019).

<sup>175</sup> Sergej Ginzburg, *Risovannyi i kukol'nyj fil'm*, Iskusstvo, Moskva 1957, p. 146.

“quasi pronto”<sup>176</sup>. Chentova afferma che *La fiaba del pop* sarebbe stata quasi completato all’inizio del 1936, per un totale di 4 parti, pari a 40 minuti<sup>177</sup>. Effettivamente, nel diario di Cechanovskij, su cui probabilmente si basa la studiosa per la sua affermazione, alla data del 24 febbraio 1936 si legge che il lavoro volge al termine, e che “Gnocco” sta venendo bene, più “forte e maturo” del suo precedente film *Počta* (*La posta*, 1929)<sup>178</sup>. Ancora un mese prima, il 20 gennaio 1936, Cechanovskij elencava le parti già pronte:

È passato un anno, il 1935, e 2 mesi: 14 mesi in tutto. Sono finiti: la “Ninna nanna” (125 metri), 3 “Gnocco al lavoro” (70-80 metri), “il tè” (che inizia con l’Ouverture), il “monologo del pop” – in totale quasi 400 metri<sup>179</sup>.

John Riley, nella recensione al volume 126 della *Nuova raccolta delle opere* di Šostakovič, ipotizza che Cechanovskij non avesse realizzato nulla più dei due minuti sopravvissuti all’incendio:

Cechanovskij con i suoi indugi non ha mai finito *La fiaba del pop*, affermando in seguito che il coinvolgimento di Šostakovič lo aveva portato ad essere “imbottigliato”. In realtà è più probabile che lo studio [la *Lenfil’ m. A. Zh.*] abbia semplicemente perso la pazienza a causa della lentezza con cui il lavoro progrediva, nonostante Šostakovič avesse composto cinquanta minuti circa di musica. Non è chiaro esattamente quanto fosse stato animato: il bombardamento di Lenfilm in tempo di guerra è stato considerato responsabile del fatto che si sia conservato solo un frammento di un paio di minuti, ma Cechanovskij potrebbe non aver completato molto di più<sup>180</sup>.

Quale che sia la verità, il fallimento del progetto di Cechanovskij/Šostakovič coincidono con la fine di un’epoca e della possibilità di sperimentazioni di avanguardia. Nonostante il successo di pubblico, nel 1936 *Lady Macbeth* viene tolta dalle scene sovietiche; sarà rappresentata nel 1963 a Mosca con alcune varianti e con il titolo di *Katerina Izmajlova*. E mentre Šostakovič si allontana dalle avanguardie musicali per rivolgersi a un tipo di linguaggio più tradizionale nasce la

---

<sup>176</sup> «Производственные трудности и организационная неразбериха на киностудии приостановили почти готовую работу» («Difficoltà nella produzione e confusione organizzativa degli studi cinematografici bloccarono un lavoro quasi finito»). Medvedev, «...*Legko i veselo*», cit. (la pubblicazione è solo digitale e le pagine non sono numerate): <http://archive.is/HLnnI> (ultimo accesso 24.04.2019).

<sup>177</sup> Chentova, *Molodye gody Šostakoviča*, vol. 2, cit., p. 86.

<sup>178</sup> «Балда по сравнению с Почтой – много сильнее, зрелее». Cechanovskij, *Dychanie voli*, cit., p. 187.

<sup>179</sup> «Прошёл один год, 1935-й, и 2 месяца – всего 14 месяцев. Сделано: “Колыбельная” (125 метров), 3 работы “Балды” (70-80 метров), “чаепитие” (со вступлением по “Увертюре”), “поп-монолог” – всего около 400 метров». Ivi, p. 346.

<sup>180</sup> «The dilatory Tsekhanovsky never finished *The Tale of the Priest*, later claiming Shostakovich’s involvement led to it being ‘canned’. Actually it is more likely that the studio simply lost patience with the slow progress, in spite of Shostakovich having written fifty minutes or so of music. Exactly how much was animated is unclear: the wartime bombing of Lenfilm is blamed for there being just a fragment of a couple of minutes, though Tsekhanovsky may not have completed much more». Riley, *New Collected Works, Volume 126: The tale of the priest and his worker Balda and The tale of the silly little mouse*, [recensione] «DSCH Journal», cit., p. 100 (<http://dschjournal.com/book-reviews-27>, ultimo accesso 24.04.2019).

*Sojuzdetmul'fil'm*, istituzione centralizzata e preposta alla produzione di film di animazione per bambini. Come scrive Laura Pontieri a proposito de *La fiaba del pop*,

Se questo film fosse stato pubblicato, il cinema d'animazione sovietico avrebbe potuto svilupparsi in modo diverso. Con l'imposizione del realismo socialista e la successiva creazione dello studio centralizzato *Sojuzdetmul'tfil'm* nel 1936, che era orientato esclusivamente verso film d'animazione per bambini, tutti questi esperimenti si fermarono<sup>181</sup>.

Mai realizzato, o forse vittima della censura, o della guerra, del film è giunto sino a noi solo un frammento della durata di 2,26 minuti, 60 metri di pellicola che sarebbero stati salvati dalla moglie del regista<sup>182</sup>. Intitolato *Il bazar*, il frammento fu mostrato per la prima volta nel 1967 nell'ambito del *Festival cinematografico di Mosca*, e nell'agosto 1967 al *Festival dell'arte sovietica* tenutosi a Montréal nell'ambito della *Exposition universelle et internationale* (Montréal 1967)<sup>183</sup>.

Migliore sorte toccò alla partitura di Šostakovič. Già nel 1935 (il 1 giugno) la musica di alcuni episodi de *La fiaba del pop* rielaborati in una *suite* in sette parti (op. 36a) fu eseguita in concerto dall'orchestra della Filarmonica di Leningrado, diretta da Aleksandr Melik-Pašae'v (la partitura non è mai stata ritrovata)<sup>184</sup>. La suite fu accolta favorevolmente sia dal pubblico, sia dagli organi ufficiali: Chentova riporta la relazione sull'attività svolta dai compositori leningradesi in occasione del 18° anniversario della Rivoluzione d'Ottobre (1935), a firma del segretario dell'Unione dei compositori sovietici Vladimir Iochel'son, in cui questi afferma che la suite è uno splendido esempio di orchestrazione e di linguaggio musicale 'arguto'<sup>185</sup>.

Nel 1975, dopo la morte del compositore, Gennadij Roždestvenskij ha ritrovato materiali e manoscritti inediti che si credevano scomparsi. Questa riscoperta apre una nuova fase nella vita della partitura de *La fiaba del pop*. Roždestvenskij compone una suite in sei parti, che nel dicembre 1979 viene eseguita dall'Orchestra Sinfonica Statale dell'URSS (*Gosudarstvennij simfoničeskij orkestr SSSR*) e registrata su disco<sup>186</sup>. Nel 1980 Sof'ja Chentova completando i brani musicali mancanti con brani tratti da canti popolari russi riarrangiati da Šostakovič 'ricostruisce' un'opera di 75 minuti, eseguita nel 1982 al *Malyj Teatr opery i baleta* di Leningrado con la direzione di Valentin Kožin<sup>187</sup>.

Nel 1999, in occasione del bicentenario dalla nascita di Puškin, la direzione del teatro *Bol'soj* decise di ricostruire per quanto possibile la musica composta per il film

---

<sup>181</sup> «Had this film been released, Soviet animated cinema might have developed differently. With the imposition of socialist realism and the subsequent creation of the centralized studio Sojuzdetmul'tfilm in 1936, which was oriented exclusively towards animated films for children, all such experiments came to a halt». Laura Pontieri, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children*, cit., p. 36.

<sup>182</sup> Cfr. Chentova, *Molodye gody Šostakoviča*, vol. 2, cit., p. 86.

<sup>183</sup> Ivi, pp. 86-87.

<sup>184</sup> Cfr. Jakubov, *Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michaila Cečanovskogo*, cit., p. 362.

<sup>185</sup> Cfr. Chentova, *Molodye gody Šostakoviča*, vol. 2, cit., p. 86.

<sup>186</sup> LP Melodija C 10-14415-16; LP Eurodisc 201 974-366.

<sup>187</sup> Dmitrij Šostakovič, *Skazka o pope i rabotnike ego Balde*. Libretto, kompozicija i muzikal'naja redakcija S. M. Chentovoj. Sovetskij Kompositor, Leningrad 1981. Registrazione: LP Melodija C10 19323 008.

*La fiaba del pop* e di farne un balletto chiamato *Balda*. Nuove ricerche negli archivi di Mosca e di San Pietroburgo portarono alla scoperta di nuovi materiali, alcuni episodi che si erano conservati in famiglia furono consegnati al teatro dalla moglie del compositore, Irina Šostakovič. L'orchestrazione e la composizione del balletto *Balda*, la prima esecuzione del quale ebbe luogo il 9 luglio 1999 al teatro *Bol'soj* di Mosca, fu affidata a un allievo di Šostakovič, Vadim Bibergan, come autore del libretto e maestro di ballo fu scelto Vladimir Vasil'ev<sup>188</sup>.

Successivamente Bibergan ha rinvenuto altri materiali inediti, in parte autografi, in parte copie dall'originale<sup>189</sup>. La partitura di questa nuova versione de *La fiaba del pop* è stata pubblicata nel 2005, nel vol. 126 della *Nuova Raccolta delle opere* (cfr. nota 24). La registrazione di questa versione di Bibergan, eseguita dall'Orchestra Filarmonica della Russia (*Filarmoničeskij orkestr Rossii*) diretta da Thomas Sanderling, è del 2006<sup>190</sup>. Nello stesso anno, ricorrenza del primo centenario dalla nascita del compositore, una rappresentazione de *La fiaba del pop* che doveva andare in scena al teatro di Syktyvkar (Teatro Statale dell'Opera e del Balletto della Repubblica Komi, regista Aleksander Zelenin) è stata censurata per desiderio della locale chiesa ortodossa<sup>191</sup>, che ha ottenuto fossero tagliati gli episodi relativi al pop: l'anticlericalismo problematico all'epoca di Puškin<sup>192</sup> e gradito nella Russia sovietica è nuovamente malvisto nella Russia del XXI secolo.

L'ultimo ritrovamento d'archivio legato a *La fiaba del pop* è il foglio rinvenuto e descritto da Ol'ga Digonskaja nel 2016. Questo autografo di Šostakovič è doppiamente interessante: lo spartito è occupato su una facciata e mezza (l'intero *recto* e metà del *verso*) da uno schizzo dell'episodio del *Bazar*, le glosse relative alla strumentazione includono “rumori” esotici (vetro infranto, un fischietto, una lacerazione) e l'indicazione dei timbri vocali. Una metà del *verso* è occupata da una romanza sconosciuta, per soprano e pianoforte, abbozzata, a giudicare dalla data, il 6 settembre 1933, praticamente negli stessi giorni del *Bazar*<sup>193</sup>.

<sup>188</sup> Cfr. Medvedev, «...*Legko i veselo*», cit. (ultimo accesso 24.04.2019).

<sup>189</sup> Cfr. Jakubov, *Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michaila Cechanovskogo*, cit., p. 365.

<sup>190</sup> Cfr. la *Nota* scritta da Manašir Jakubov <https://www.deutschegrammophon.com/en/cat/4776112> (ultimo accesso 24.04.2019).

<sup>191</sup> Cfr. Radio Svoboda (<https://www.svoboda.org/a/263622.html>) e Sophia Kishkovsky, *Shostakovich Is Scaled Down After Protests From Church*, «The New York Times», 05.10.2006 (<https://www.nytimes.com/2006/10/05/arts/music/05prie.html>, ultimo accesso 06.05.2019).

<sup>192</sup> «A satirical portrait of a priest was highly sensitive in Pushkin's time, and when the fairy tale was posthumously published in 1840, Vasiliy Zhukovsky wisely changed the priest into a merchant. On the other hand, *The Tale about the Priest and His Worker Balda* was a favourite in Soviet times, as it appeared to testify to Pushkin's anticlerical disposition and sympathy for the workman» («Il ritratto satirico di un sacerdote era molto spinoso ai tempi di Puskin, e quando la fiaba fu pubblicata postuma, nel 1840, Vasilij Žukovskij trasformò saggiamente il prete in un mercante. D'altra parte, *La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco* era una delle preferite in epoca sovietica, poiché sembrava testimoniare la disposizione anticlericale di Puškin e la sua simpatia per la classe operaia»). Ben Hellman, *Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*. Brill, Leiden, Boston 2013, p. 36.

<sup>193</sup> Digonskaja, *D.D. Šostakovič. Nomer “Bazar” iz muzyki k mul'tfi'mu “Skazka o pope i o rabotnike ego Balde”*, cit., s.p. (<https://music-museum.ru> ultimo accesso 05.09.2019).



Questo ritrovamento, prova del fatto che non è possibile escludere l'esistenza di altre pagine sconosciute che riguardano il progetto Šostakovič/Cechanovskij, getta ulteriore luce sulla straordinaria capacità di Šostakovič, soprattutto negli anni giovanili, di portare avanti progetti paralleli anche molto lontani tra loro.

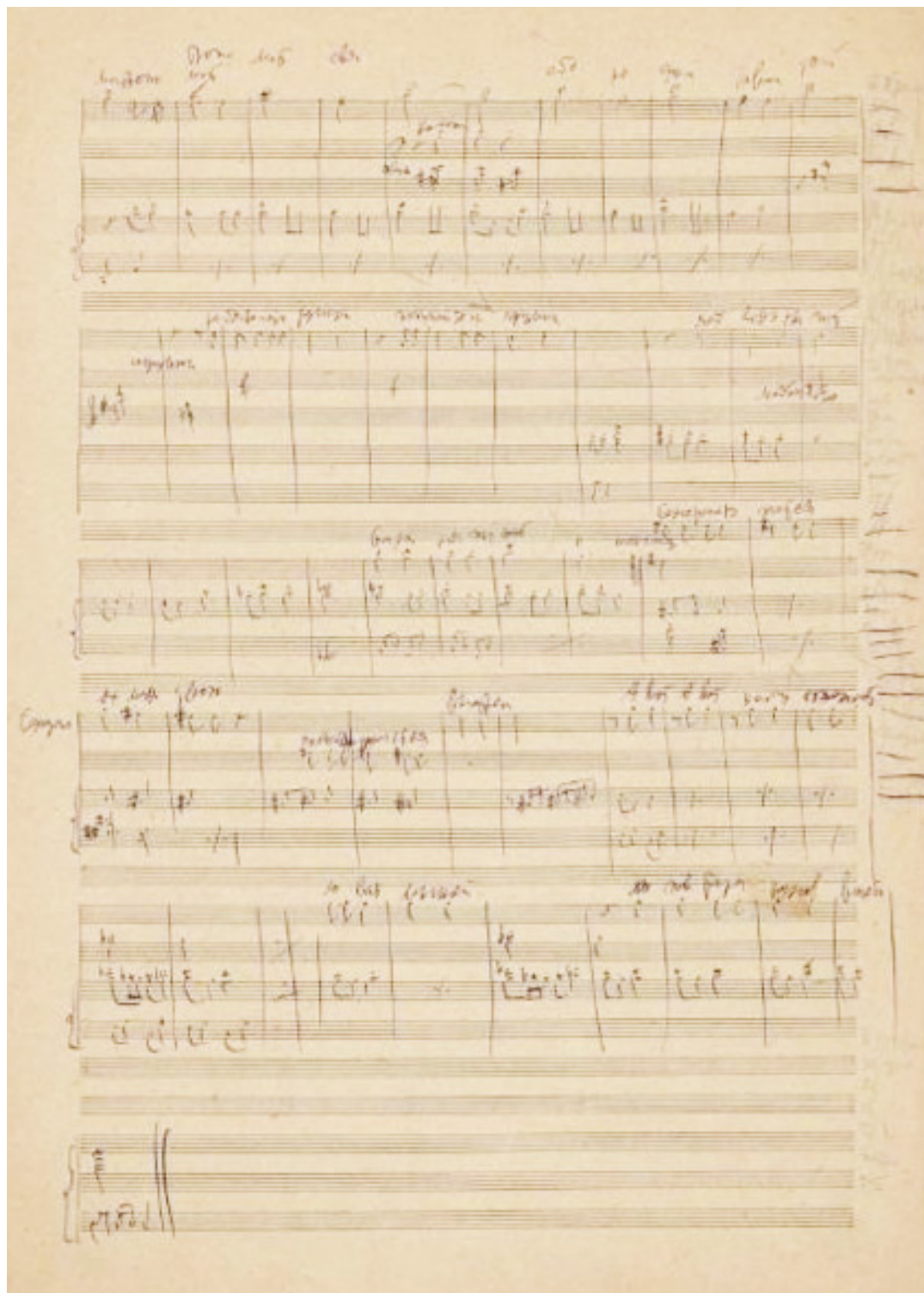


Immagine 14 – Il manoscritto di Šostakovič dell'episodio Bazar ritrovato nel 2016.

La fiaba in versi di Puškin racconta di un pop che cerca un bravo bracciante, e però non vuole spendere troppo. Gnocco (Baldà) si dice disposto a lavorare anche gratis, ma chiede il diritto di dare tre buffetti sulla fronte del pop dopo il primo anno di lavoro. Il pop accetta. Quando arriva il momento i tre buffetti lo fanno volare sino al soffitto, gli fanno perdere la lingua e infine schizzare via il cervello. Gnocco sentenzia che il pop avrebbe fatto meglio a non “tenere tanto al risparmio”.

L’episodio che si è conservato si svolge a una fiera, luogo dove il pop incontra Gnocco. Dai loro banchi i venditori offrono le proprie merci, o invitano la gente a varie forme di divertimento, più o meno innocente. Il testo è costituito quasi esclusivamente da versi di Aleksandr Vvedenskij, costruiti a imitazione delle ‘voci’ e dei richiami dei venditori, con accenti spesso satirici, graffianti e anticlericali che richiamano la *častuška*, quartina tradizionale della poesia popolare russa accompagnata a volte nell’esecuzione dalla balalajka o dalla fisarmonica.

Non abbiamo dati precisi sul motivo per cui Cechanovskij abbia pensato di rivolgersi a Vvedenskij per il libretto de *La fiaba del pop*. Una delle ragioni potrebbe risiedere nel legame che già univa il regista a Daniil Charms, cofondatore con Vvedenskij del gruppo OBĖRIU. Charms aveva collaborato come voce fuori campo per la versione sonora del primo film di animazione di Cechanovskij, *Počta* (La Posta, 1930; la prima versione del film, muto, è del 1929), con musiche di Vladimir Deševov e disegni dello stesso Cechanovskij<sup>194</sup>, basato sull’omonima poesia di Samuil Maršak (*Počta*, 1927). Anche Maršak, all’epoca responsabile della redazione leningradese delle Edizioni di stato per l’infanzia (*Detgiz*) era molto legato a Vvedenskij, che aveva chiamato più volte a collaborare, così come altri membri del gruppo OBĖRIU, a riviste per bambini da lui pubblicate («Ėž» e «Čiž»). Il momento in cui Cechanovskij dà inizio alla lavorazione de *La fiaba del pop* coincide con il ritorno a Leningrado di Vvedenskij, che dopo l’esilio a Kursk aveva sicuramente bisogno di lavorare e di riprendere i contatti<sup>195</sup>.

Richiesto di comporre versi “sulla falsariga di Puškin” Vvedenskij si mette rapidamente all’opera. Il primo episodio cui si dedica è quello più allegro e più vicino alla sua indole, la scena del mercato. Se nella fiaba di Puškin l’incontro tra il pop e Gnocco è liquidato in due righe<sup>196</sup>, Vvedenskij compone 34 versi, che descrivono nel dettaglio la confusione, i colori e i rumori di un affollato e chiassoso bazar. Subito inclusi da Cechanovskij nelle sue “sceneggiature”, i versi hanno quasi certamente influito grandemente sul piano visivo, sulla resa grafica dei personaggi. A ogni verso corrisponde infatti una immagine e una frase musicale che lo illustrano sul piano visivo e sonoro (della corrispondenza tra testo e musica parleremo in seguito).

---

<sup>194</sup> Disegni e schizzi di Cechanovskij si conservano allo RGALI (*Russkij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva*) (<http://www.rgali.ru/obj/11637947>; <http://www.rgali.ru/obj/11637947>).

<sup>195</sup> Arrestato e esiliato a Kursk per presunte attività antisovietiche, dopo il ritorno a Leningrado, e nonostante l’ingresso nell’Unione degli scrittori (1934), poté pubblicare quasi esclusivamente testi letterari per bambini. Arrestato di nuovo nel 1941 in concomitanza con l’avvicinarsi delle truppe tedesche a Char’kov, dove viveva dal 1936, morì di pleurite durante il trasferimento forzato da Char’kov a Kazan’.

<sup>196</sup> «C’era una volta un pop / zucca piena di farina. / Andò il pop per il mercato / a guardare un po’ le merci. / Gli si fa incontro Gnocco, / dove va, non lo sa». Puškin, *Fiabe in versi*, cit., p. 55.

*Шумный базар*  
(Частушки за базарными лавками)

– Горячие пироги  
Сегодня не дороги!  
– Кресты золоченые,  
– Яблоки моченые.  
– Господь Бог Саваоф!  
– Бочонок огурцов.  
– Квасу, кому квасу  
– Мяса, кому мяса.  
– Ерши, окуни, караси.  
– Ха-ха!  
– Только у нас! Только у нас!  
Зайдешь на минутку  
Уйдешь через час.  
– Как мужу жена,  
Каждому нужна  
Венера без рубашки –  
Толстые ляжки!  
Грудь открыта.  
Купишь – и твоя...  
– А вот продам митрополита!  
Митрополит святой  
С бородой завитой!  
– Ребята и старушки,  
Покупайте игрушки:  
Медведь ворчит,  
Барышня пищит:  
– О, келькшоз!  
Генерал ругается,  
Солдат сражается!  
Генерал-игрушка:  
– Ах, мать твою!  
А вот, а вот  
Кому нужен кот!?  
Ловит мышей,  
Клопов, тараканов, вшей!

*Chiassoso bazar*  
(*častuški tra i banchi del mercato*)

– Panini caldi  
oggi sconti!  
– Crocette dorate  
– Mele scioppate.  
– Dio dei cieli!  
– Mastello di cetrioli.  
– Kvas, chi vuole kvas,  
– Carne, chi vuole carne.  
– Pesce persico, calassi, acerine.  
– Ih Ih Ih!  
– Solo qui! Solo qui!  
Entri un minuto  
e poi resti lì.  
– Come della moglie il marito  
ognuno ha diritto  
a una Venere nuda  
dalla coscia bella soda!  
La poppa prosperosa.  
La compri – è tua...  
– E io mi vendo il metropolita!  
Il santo metropolita  
con la barba avita!  
– Bambini e vecchine,  
comprate giochini:  
l'orso ruglia,  
la signorina strilla  
– O, quelquechese!  
Il generale sbraita  
Il soldato assalta!  
Generale giocattolo:  
– ... tua madre!  
Fatto, fatto,  
chi vuole un gatto?!  
Acchiappa topi,  
pulci, blatte e pidocchi!

Un altro frammento scritto da Vvedenskij è la ninna nanna<sup>197</sup> (*kolybel'naja*) eseguita da Gnocco e dalla moglie del pop, la popessa, nel testo, pur brevissimo, è presente, a mio avviso, una fitta rete di rimandi intertestuali. I due versi “А потом, а потом, / Станешь толстым попом” (“e poi, e poi diventerai un grasso pop” costituiscono una citazione esplicita dei versi conclusivi della poesia di Maršak *Usatyj-polosatyj* (*Il baffuto a strisce*): “А потом, а потом, / стал он взрослым котом” (“e poi, e poi è diventato un bel gatto”)<sup>198</sup>.

<sup>197</sup> La registrazione è disponibile online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=ILQ-OP4fL7c> (ultimo accesso 05.09.2019).

<sup>198</sup> Pubblicata nella rivista per bambini «Ёж» nel 1929 la poesia di Maršak era stata sottoposta a dure critiche da parte dei censori sovietici: «la letteratura per bambini si sta snaturando e riducendo sempre più a una morta imitazione della letteratura... Gli scrittori, e in particolare il gruppo degli scrittori leningradesi (Maršak, Čukovskij e i loro sodali) hanno proclamato il primato della forma sul contenuto» («детская литература все больше вырождается в мертвую литературщину... Писатели, и в особенности группа ленинградских писателей – Маршак, Чуковский и их

Спи, спи, спи, попенок  
Ты покуда мал и тонок.  
*А потом, а потом.*  
*Станешь толстым попом.*

*Уж поп стал стар,*  
У попа борода  
*Ты в груди зажег пожар,*  
*Дорогой мой Балда.*  
Ты, Балда, хорош,  
Ты, Балда, пригож.  
Ты в груди зажег пожар,  
Дорогой мой Балда.

Dormi, dormi, dormi popino  
Magrolino e piccolino.  
Solo poi, solo poi,  
un pop grasso diverrai.

*Il pop è invecchiato,*  
Il pop è barbuto  
*Tu nel petto mi hai appiccato un incendio,*  
*caro il mio Gnocco.*  
Tu Gnocco sei bravo  
Tu Gnocco sei bello.  
Tu nel petto mi hai appiccato un incendio,  
caro il mio Gnocco.

L'incendio che divampa nel petto della moglie del pop, attratta dalla fresca baldanza di Gnocco, bello e aitante, potrebbe riferirsi alla storia di Katerina Izmajlova, la lady Macbeth del distretto di Mcensk, che accecata dalla passione per il bracciante Sergej, giovane e forte, finisce per uccidere il marito e il suocero. Se infatti nella fiaba di Puškin il triangolo amoroso non è sviluppato (sappiamo solo che la popessa non cessa di lodare Gnocco, la figlia non fa che sospirare per lui, e solo il pop non lo ama affatto), qui Cechanovskij sceglie di puntare proprio su un groviglio di sentimenti oscuri visti nel loro dipanarsi:

Ho lavorato molto, ma credo alla fine di essere riuscito a trovare la giusta confezione della "Ninna nanna" [...] 125 metri, cioè il doppio del "chiassoso bazar". Verrà bene solo se l'interesse che suscita andrà crescendo e si risolverà in una qualche conclusione. Ma che crescendo si può trovare qui? L'unica cosa che si sviluppa è: la simpatia di Gnocco per la figlia del pop, la sua repulsione nei confronti della popessa che spasima per lui e la gelosia della popessa nei confronti della figlia<sup>199</sup>.

La partitura de *La fiaba del pop* condivide molti tratti stilistici con le opere composte da Šostakovič in quegli anni, *Il naso* e, in misura minore, *Lady Macbeth*. Fondamentale è la base ritmica, che la accomuna alla musica di Igor' Stravinskij, in particolare al balletto *Petruška* (1911), la mescolanza e la sovrapposizione di diversi piani ritmici. Vi riecheggia anche la musica di Musorgskij (in particolare il ciclo vocale *Detskaja*, del 1872). Ma le coincidenze più importanti sono quelle con l'opera *Il naso*.

In primo luogo, lo stile colloquiale e declamatorio. Per quanto il tipo di esecuzione non permetta di parlare di *Sprechgesang*, è evidente che le ricerche della seconda scuola di Vienna nell'ambito delle nuove potenzialità vocali-discorsive erano molto vicine a Šostakovič.

---

сподвижники —, провозгласили примат формы над содержанием»). Cfr. Boris Šatilov, *Ėž*, «Oktjabr'», 12, 1929, p. 184.

<sup>199</sup> «Много работал, но кажется, наконец-то ухватил правильное оформление «Колыбельно» [...] 125 метров, т.е. кусок вдвое больший, чем «Шум.[ный] базар». Он будет хорошо лишь тогда, если занятость его будет прогрессивно нарастать — и кончатся, чем-то разрешаться. Но какое нарастание здесь можно дать? Единственное, что навертывается сейчас, это: симпатия Балды к поповне, отвращение к льнувшей к нему попадье и ревность попадьи к поповне». Cechanovskij, *Dychanie voli*, cit. p. 339.

In secondo luogo, la dinamica della drammaturgia musicale, con la sua microframmentazione, il susseguirsi vorticoso delle scene, che si succedono come quadri cinematografici. Secondo Mejer questa tecnica rivela la chiara influenza esercitata su Šostakovič dall'opera europea d'avanguardia e potrebbe essere frutto del suo legame con il cinema muto:

Le immagini, che costituiscono ognuna una scenetta autonoma, sono collegate tra loro in una sorta di imitazione della tecnica di montaggio dei quadri cinematografici, il che sottolinea ulteriormente l'eccentricità della fabula [dell'opera *Il naso*. A.Zh.]. La frammentarietà dell'azione verbale e musicale si fondava da un lato sull'attrazione di Šostakovič per l'opera occidentale contemporanea (così per esempio è costruito *Wozzeck* di Berg), ma dall'altro poteva essere risultato del suo lavoro nel cinema muto, dove l'inanellamento dei singoli episodi era l'unico modo possibile di sviluppo dell'azione<sup>200</sup>.

In terzo luogo, tratto caratteristico de *La fiaba del pop* e de *Il naso* sono gli effetti timbrici con cui viene sostenuto il parlato, ottenuti grazie all'uso e all'accostamento inusuale degli strumenti. Šostakovič avrebbe voluto utilizzare nella partitura una grande orchestra sinfonica, ma la sua idea doveva scontrarsi con due fattori: da un lato l'inadeguatezza delle apparecchiature utilizzate per la registrazione del sonoro nel cinema di quegli anni; dall'altro la volontà di Cechanovskij, che temeva l'effetto "filarmonico" del suono<sup>201</sup>.

Non solo non si deve registrare nell'atelier n. 6, ma occorre anche pensare se non sia il caso di rinunciare del tutto, o di rimandare la lavorazione del film al momento in cui la fabbrica sarà in grado di realizzarlo. L'atelier n. 6 è troppo piccolo per registrare grandi ensemble sinfonici. Šostakovič scrive per grandi orchestre, e io non mi metterò a convincerlo di scrivere per un organico diverso, anche se personalmente ritengo che per il cinema sonoro siano sufficienti organici ridotti (05.06.1933)<sup>202</sup>.

Sì, sin dall'inizio noi, insieme, io e Šostakovič, abbiamo *sbagliato strada*. La maggior parte della sua musica ha carattere unitario, 'filarmonico' (26.09.1933)<sup>203</sup>.

Accanto agli strumenti tipici dell'organico di una orchestra sinfonica trovano così posto la balalajka, la chitarra, il sassofono, l'armonica a mantice piccola e l'armonica a mantice grande (*bajan*), grazie ai quali Šostakovič riesce a conferire alla sua musica sfumature folcloriche, carattere parodico e buffonesco.

---

<sup>200</sup> «Картины, каждая из которых является самостоятельной сценкой, соединены между собой как бы в подражание технике монтажа кинокадров, что дополнительно подчеркивает эксцентричность фабулы [оперы *Нос*, А. Зх.]. Кадровость словесного и музыкального действия, с одной стороны, обуславливалась увлеченностью Шостаковича современной западной оперой (такое же строение имеет *Волшебник* Берга), а с другой стороны, могла быть результатом его работы в немом кино, где нанизывание отдельных эпизодов было единственно возможным способом развития действия». Mejer, *Šostakovič. Žizn'. Tvorčestvo. Vremja*, cit., p. 174.

<sup>201</sup> Mejer, *Šostakovič. Žizn'. Tvorčestvo. Vremja*, cit., p. 101.

<sup>202</sup> «Не только не следует записывать в 6-ом ателье, но следует подумать о том, не отказаться ли вовсе от постановки картины или отложить ее до той поры, пока фабрика в силах будет ее делать. 6-ого ателье по своей кубатуре *недостаточно* для записи больших симфонических составов. Шостакович пишет для большого состава – я не берусь убеждать его писать для иного состава, хотя я лично считаю, что для звукового кино достаточны и меньшие составы». Cechanovskij, *Dychanie voli*, cit., p. 312.

<sup>203</sup> «Да, с самого начала мы с (вместе!) с Шостаковичем пошли *не по правильному* пути. Большая часть его музыки имеет общий, 'филармонический' характер». Ivi, p. 322.

**ВО САДУ ЛИ, В ОГОРОДЕ**

Не очень скоро

The musical score is written on two staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains four measures of music with the following chords above them: Am, E7, Am, E7, Am, E7, Am. The lyrics 'Во са-ду ли в о-го-ро-де де-ви-ца гу-ля-ла,' are written below the first staff. The second staff also has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains four measures of music with the following chords above them: Em, B7, C, Am6, Em, B7, Em. The lyrics 'не-ве-лич-ка, когд-а-о-лич-ка, оу-мя-но-е лич-ко,' are written below the second staff.

Во са-ду ли в о-го-ро-де де-ви-ца гу-ля-ла,

не-ве-лич-ка, когд-а-о-лич-ка, оу-мя-но-е лич-ко,

Sil. *solo*

*f*

IL VENDITORE DI PESCE

T. solo

Er - ši, o - ku - ni, ka - ra - si!

La seconda citazione, meno precisa, rimanda al folklore cittadino odessita degli anni '20. La canzone «Bubliki, kupite bubliki», che in seguito, nel 1966, Šostakovič utilizzerà nella seconda e nella terza parte del *Concerto n. 2* per violoncello e orchestra op. 126, risuona anche nel frammento del *Bazar*, dove accompagna il richiamo del venditore di cetrioli (00:32):

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (*ff*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) and then a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody is composed of eighth and quarter notes, with a final half note marked with a fermata. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a single half note with a fermata, serving as a harmonic accompaniment.

<sup>204</sup> Pubblicata per la prima volta nel 1780 e poi inclusa dal grande studioso Aleksej Sobolevskij (1856-1929) nella raccolta *Velikoruskie narodnye pesni*, voll. 1-7, Sankt-Peterburg 1895-1902: vol. IV, 1895, p. 606. Il testo russo qui citato («Vo sadu li v ogorode devica guljala, nevelička, kruglolička, rumjanoe ličko») si può così tradurre: «nel giardino, o nell'orto, passeggiava una fanciulla, piccolina, paffutella, dalle gote rosse» [A.Zh.].

63

Armonica a mantice piccola

Arpa

IL VENDITORE DI CETRIOLI

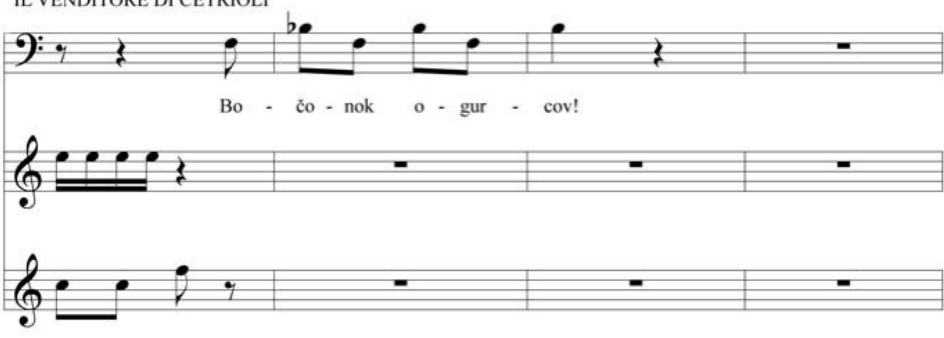



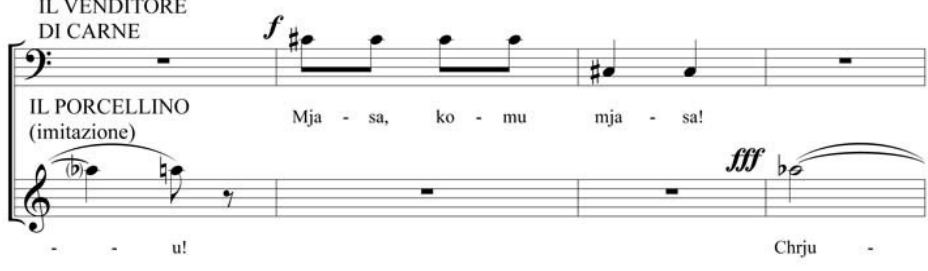
Bo - čo - nok o - gur - cov!

Esempio 4 – Il richiamo del venditore di cetrioli (00:32).





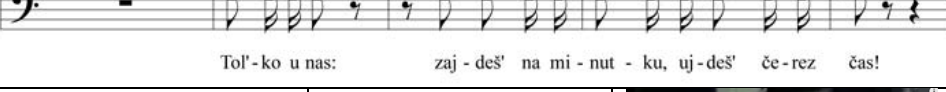

Nella tabella riportata qui sotto sono elencati i versi con le corrispondenti inquadrature e i frammenti musicali dell'episodio *Bazar* del film *La fiaba del pop*. Il commento dettagliato segue dopo la tabella.

1	<p>IL VENDITORE DI PANINI CALDI <i>f</i></p> <p>Go - rja - či - e pi - ro - gi!</p>	<p>– Горячие пироги. Сегодня не дороги!</p> <p>– Panini caldi. Oggi sconti!</p>
2	<p>LA VENDITRICE DI CROCETTE DORATE <i>f</i></p> <p>Gos - pod' bog Sa - va - of!</p> <p>GALLINE (imitazione)</p> <p>ANATRE (imitazione)</p>	<p>– Господь Бог Саваоф!</p> <p>– Dio dei cieli!</p>



3	<p>IL VENDITORE DI CETRIOLI</p>  <p>Bo - čo - nok o - gur - cov!</p> <div data-bbox="333 566 1319 813"> <div>– Бочонок огурцов!</div> <div>– Mastello di cetrioli!</div>  </div>
4	<p>Armonica</p>  <p>IL VENDITORE DI KVAS</p> <p>Kva - su, ko - mu kva - su!</p> <p>IL PORCELLINO (imitazione)</p> <p>Chrju</p> <div data-bbox="333 1272 1300 1545"> <div>– Квасу, кому квасу!</div> <div>– Kvas, chi vuole kvas!</div>  </div>
5	<p>IL VENDITORE DI CARNE</p>  <p>IL PORCELLINO (imitazione)</p> <p>Mja - sa, ko - mu mja - sa!</p> <p>Chrju</p>



	– М'яса, кому м'яса!	– Carne, chi vuole carne!	
6	<p>Sil. <i>solo</i></p>  <p><i>f</i> IL VENDITORE DI PESCE</p> <p>T. solo</p>  <p>Er - ši, o - ku - ni, ka - ra - si!</p>		
	– Ерши, окуни, караси!	– Pesce persico, calassi, acerine!	
7	<p><i>f</i> 1° OSTE</p>  <p>Tol' - ko u nas: zaj - deš' na mi - nut - ku, uj - deš' če - rez čas!</p> <p>2° OSTE</p>  <p>zaj - deš' na mi - nut - ku, uj - deš' če - rez čas!</p> <p>3° OSTE <i>f</i></p>  <p>Tol' - ko u nas: zaj - deš' na mi - nut - ku, uj - deš' če - rez čas!</p>		
	– Ха-ха! – Только у нас! Только у нас! Зайдешь на минутку Уйдешь через час.	– Ih Ih Ih! – Solo qui! Solo qui! Entri un minuto e poi resti lì.	
8	<p>IL VENDITORE DI CARTOLINE</p>  <p>mu - žu že - na, kaž - do - mu nuž - na! Ve - ne - ra bez ru - baš - ki,</p>		



	Митрополит святой С бородой завитой!	Il santo metropolita con la barba avita!	
12	<p> T-no  Legno 1  Rag. 2  Sil.  IL VENDITORE DI GIOCATTOLE  ruš - ki! Po - ku - paj - te ig - ruš - ki! </p>		
	– Ребята и старушки, Покупайте игрушки: Медведь ворчит...	– Bambini e vecchine, comprate giocchini: l'orso ruglia...	
13	<p> LA SIGNORINA Poco meno mosso  IL VENDITORE DI GIOCATTOLE  Ba - ry - nja pi - ščit! f O, kel'k - šoz!  f Ge - ne - ral ru </p>		
	...барышня пищит: – О, келькшоз!	...la signorina strilla – O, quelquechese!	

14	<p>IL VENDITORE DI GIOCATTOLI</p>  <p>Ge - ne - ral ru - ga - et - sja! Sol - dat sra - ža - et - sja!</p>		
	<p>Генерал ругается, Солдат сражается!</p>	<p>Il generale sbraita Il soldato assalta!</p>	
15	<p>LA VENDITRICE DI GATTI</p>  <p><i>f</i> A vot, a vot ko - mu nu - žen kot!</p>		
	<p>А вот, а вот Кому нужен кот!? Ловит мышей, Клопов, тараканов, вшей!</p>	<p>Fatto, fatto, chi vuole un gatto?! Acchiappa topi, pulci, blatte e pidocchi!</p>	

Il materiale musicale che apre il film contiene un movimento veloce degli strumenti a fiato che trasmettono il rumore del bazar e il movimento del carretto spinto dal venditore ambulante, cui si aggiungono i suoni che imitano lo starnazzare delle oche e delle anatre. Nelle prime sei inquadrature della tabella si vede infatti che sullo sfondo appaiono sempre il carretto e le oche, a sottolineare fin da subito il rapporto strettissimo tra il visivo e il sonoro. L'intervallo di seconda minore utilizzato nella imitazione dell'anatra e del rumore del carretto rende il carattere comico e stonato del sottofondo sonoro. La somiglianza con l'inizio del balletto *Petruška* di Stravinskij (1911) si rivela sia nel movimento ripetitivo degli strumenti a fiato che nel motivo-richiamo che si fonda sull'intervallo della quarta ascendente.

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl. B.  
Tr-be  
КУРЫ (имитация)  
УТКИ (имитация)  
ГУСИ (имитация)

Esempio 5 – L’inizio della scena del Bazar.

2 Flauti  
3 Clarinetti (B)  
4 Corni (F)  
Violoncelli

Esempio 6 – L’inizio della prima scena di Petruška di Igor’ Stravinskij, Petruška. Potešnye sceny v četyrech dejstvijach. Partitura, GMI, Moskva 1962, p. 21.

Dopo il primo periodo (4+4 battute) si sente il richiamo del primo venditore. Il metro binario (2/4) e la struttura periodica 4+4 sottolineano il carattere folclorico e il rimando alla *častuška*. La struttura segue sempre la simmetria e le proporzioni del periodo classico. Alle 8 battute suonate dall’orchestra seguono 8 battute con il richiamo del venditore dei panini e 4 battute del ‘ritornello’ suonato dal orchestra, eccetera. Il confronto dei temi riportati nella tabella evidenzia che si tratta sempre di variazioni di motivi molto semplici: o ripetizioni della stessa nota con varianti ritmiche (nn. 4, 6, 7, 16, 17) o un motivo di due o tre note con il passo ‘limitato’ agli intervalli di seconda, quarta o quinta (esempi nn. 1, 2, 3, 5, 8, 11, 13, 14).

Due eccezioni sono costituite dal motivo che accompagna le parole “E io mi vendo il metropolita!”, molto più melodico e ‘solenne’ rispetto agli altri, e dal motivo che accompagna le parole “una Venere nuda dalla coscia bella soda” dove appare l’intervallo di tritono, che probabilmente sottolinea il carattere licenzioso del testo. Queste *častuški* si caratterizzano non solo dal punto di vista ritmico e degli intervalli, ma anche per l’uso di diversi strumenti in combinazioni spesso insolite. Per esempio,

il sapore grottesco dei versi “Il santo metropolita con la barba avita!” è reso attraverso la combinazione del flauto piccolo e del fagotto. Collocato in un passaggio caratterizzato da una melodia che procede per valori larghi (minime e semiminime), questa strumentazione rende il carattere vuoto, superficiale, ridicolmente tronfio del metropolita:

Picc.

Fag.

*p*

IL VENDITORE DI CARTOLINE

Mi - tro - po - lit svja - toj!

Esempio 7 – Il santo metropolita con la barba avita!

Nell’opera di Šostakovič la combinazione di eros e grottesco non era nuova: un buon esempio se ne trovava già nell’opera *Il naso*<sup>206</sup>. Utilizzando il principio che poi sarà quello della *Musique concrete* (indicare nella partitura rumori concreti, quali per esempio quello di un vetro rotto) Šostakovič inserisce nei suoi commenti alla partitura un rumore definito come “colpi inferti a un corpo nudo”<sup>207</sup>.

A sé stanti dal punto di vista musicale, queste scenette si collocano anche per il contenuto ai limiti del lecito. In entrambi gli episodi sono rappresentati venditori che reclamizzano non merci qualunque, animali da cortile, cibi e bevande, ma i propri quadri, una Venere nuda<sup>208</sup> e un metropolita barbuto, ovvero immagini dal soggetto ‘scabroso’. Il frammento della Venere si può leggere come una citazione visiva: sia il nome del quadro sia il soggetto rimandano a opere di Boris Kustodiev (1878-1927) quali *Russkaja Krasavica* (*Una bellezza russa*, 1915), *Kupčicha i domovoj* (*La mercantessa e il domovoj*, 1922) o *Russkaja Venera* (*Una Venere russa*, 1925). Nonostante la grande differenza di età Šostakovič e Kustodiev erano uniti da una profonda amicizia, e le opere del pittore erano sicuramente ben note anche a Cechanovskij:

<sup>206</sup> Vladimir Orlov, *Shostakovich and Soviet Eros: Forbidden Fruit in the Realm of Communal Communism*, in *Contemplating Shostakovich ...*, cit., pp. 191.

<sup>207</sup> Šostakovič, *Novoe sobranie sočinenij*, Tom 126, Serija XIV, cit., p. 48.

<sup>208</sup> Nella redazione della Chentova al posto della Venere si parla di una “popessa”: «Вот вам попадья. / Купишь – и твоя. / Блится вся прекрасной / Кожей атласной» (Ecco qui la popessa, la comprì e sarà tua. Risplende la bella, di velluto ha la pelle). Dmitrij Šostakovič, *Skazka o pope i o rabotnike ego Balde, po odnoimennoj skazke A.S. Puškina. Libretto, komposicija i muzikal'naja redakcija S.M. Chentovoj. Partitura*, Sovetskij kompositor, Leningrad 1981, pp. 42-43.

 <p><i>La mercantessa e il domovoj, 1922</i></p>		<p>fotogramma dell'episodio del Bazar (<i>La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco</i>)</p>
 <p><i>Una bellezza russa, 1915</i></p>	 <p><i>Una bellezza russa, 1917</i></p>	 <p><i>Una Venere russa, 1925</i></p>

Chiude il frammento il grido di richiamo della venditrice del gatto. La sua parte consiste di un semirecitativo scandito su una nota ripetuta e intervallata dalle ‘battute’ del gatto che lei sta cercando di vendere. L’imitazione del miagolio è data dall’intervallo della seconda minore discendente la-bemolle-sol, che evoca l’intonazione lamentosa.

L’analisi qui presentata permette di capire quanto dovesse essere nuovo e coraggioso il progetto della “opera di animazione”. Ogni suo aspetto, sia grafico, sia musicale, sia testuale, si collocava ai vertici della sperimentazione delle avanguardie artistiche dell’epoca. Soluzioni non standard, quali per esempio l’utilizzo delle percussioni nell’episodio del venditore di giocattoli, collegano questo cartone animato alla restante produzione di Šostakovič e in particolare all’opera *Il naso*, dove nell’*Entr’acte* del primo atto il compositore usa solo le percussioni. I seguenti esempi ci permettono di vedere le affinità nelle soluzioni della strumentazione:



Esempio 8 – Entr’acte dall’opera *Il Naso* di Dmitrij Šostakovič, *Nos, opera v trech dejstvijach i desjati kartinach*, partitura, in *Sobranie sočinenij*, vol. 18, Muzyka, Moskva 1981.

Esempio 9 – *Il venditore di giocattoli*.

Colpisce il carattere ‘futurista’ del progetto, che sopravanzava le possibilità dell’epoca, poiché né la tecnica del cinema di animazione né gli strumenti di registrazione del suono erano ancora pronti a realizzarne le idee. Successivamente, quando le possibilità tecniche avrebbero raggiunto il livello necessario, non ci sarebbe più stato lo spazio culturale per realizzare il progetto di “opera di animazione” satirica, che avrebbe incarnato in sé il trionfo dell’anti-realismo-socialista.

Il destino del film riflette i destini delle avanguardie degli anni ’20 e ’30: interrotta di forza la produzione del film, interrotto lo sviluppo dell’avanguardia russa.

### 3. *La fiaba del topolino sciocco* (1940)

Il progetto della *Skazka o glupom myšonke* (*La fiaba del topolino sciocco*) risale agli anni in cui Cechanovskij lavorava ancora a *La fiaba del pop*. Il 22 ottobre del 1934 il regista ne annota nel diario la prima comparsa:

Ieri mi è venuta l’idea di girare un cartone su “Il topolino sciocco” (con musica di Šostakovič) del tipo de “I tre porcellini”. Mi sembra un’ottima scelta. Questo proposito oggi mi impedisce di lavorare. Proprio quando mi sarebbe necessario mettere tutte le mie forze e la mia



immaginazione al servizio dello “Gnocco” vado a distrarmi con stupidaggini. La bontà della scelta sta nel fatto che i protagonisti sono animali. Ma come lo farà Š[ostakovič]?<sup>209</sup>

A motivare il regista erano due considerazioni: da un lato il desiderio di continuare a collaborare con Šostakovič, della cui maestria e rapidità era a quel punto convinto ed entusiasta, e il cui grande successo di critica e di pubblico non lasciavano affatto presagire l’attacco di cui sarebbe stato fatto oggetto due anni dopo. Dall’altro, il proposito di impratichirsi dei metodi di lavoro della Walt Disney, non per ‘scimmiottarli’<sup>210</sup>, ma per trarne spunti da declinare poi secondo il proprio stile<sup>211</sup>. Nei diari si torna ripetutamente all’analisi delle creazioni disneyane:

Ho cominciato a guardare rapidamente Mickey. Non ha niente a che vedere con quello che faccio io. Ma questa conclusione va a mio favore? [...] *Allegria*, vivacità e mobilità, ecco cosa caratterizza Mickey (27.10.1934)<sup>212</sup>.

In questi giorni ho cominciato di esaminare con attenzione Mickey Mouse. Molto istruttivo (10.11.1934)<sup>213</sup>.

In cosa consiste l’*espressività* della mimica e del movimento di Mickey? Tutti i movimenti e tutte le espressioni sono di una semplicità elementare [...] L’anatomia di Disney è “di gomma”. Mani e piedi sono di gomma, si piegano da tutte le parti (anche se *quasi* sempre il movimento è corretto dal punto di vista dell’anatomia (11.11.1934)<sup>214</sup>.

---

<sup>209</sup> «Вчера придумал сделать мультфильму «О глупом мышонке» (по музыке Шостаковича) по типу: [...] «Три поросенка». Кажется, очень хороший выбор. Эта затея мешает мне сегодня работать. Тогда, когда нужно все силы и всю изобретательность бросить на «Балду», я начинаю увлекаться ерундой. *Удача выбора здесь в том, что персонажи – животные*. Но делает ли хорошо Ш[остакович]?». Cechanovskij, *Dychanie voli*, cit., p. 341. *I tre porcellini* (*Three Little Pigs*), cortometraggio di animazione della serie *Silly Symphonies* diretto da Burt Gillett, era stato distribuito negli Stati Uniti dalla Columbia Pictures il 27 maggio 1933.

<sup>210</sup> Eleonora Gajlan (1914-2007), che in quel periodo lavorava con lui quale animatore e sua assistente, racconta che Cechanovskij definiva “scimmiottature” («обезьянство») le prime pellicole realizzate nel settore del cinema a colori della Lenfil’m: «Тогда у нас все начали работать в диснеевской манере, а Цехановский хотел свое» (All’epoca da noi tutti hanno cominciato a lavorare alla maniera di Disney, invece Cechanovskij voleva fare a modo suo): Eleonora Gajlan, *Kogda-to... Vospominanija o leningradskoj predvoennoj mul’tiplikacii*, «Kinovedčeskije zapiski», 73, 2005, p. 241.

<sup>211</sup> Già nel 1933 (il 5 novembre) Cechanovskij aveva iniziato a interrogarsi sulle differenze tra la grafica disneyana e la propria: «Я все думаю о различии американских «мульти» от моей работы – и все не могу это разрешить. Там все ясно... Ясны все достоинства» («Non faccio che pensare alla differenza tra la tecnica di animazione americana e quella mia, eppure non trovo soluzione. Lì è tutto chiaro ... Sono chiari i pregi»): Cechanovskij, *Dychanie voli*, cit., p. 328. In un appunto del 29 settembre 1934, e dunque prima che venisse concepito il progetto del *Topolino*, Cechanovskij paragona nuovamente la grafica di Disney a quella dello *Gnocco*, trovando che i disegni di Disney siano migliori dei suoi: «Так скверно раскрашен поп: ряса наполовину черная, наполовину серая. Все мелькает, дробится – и ничего не понять. И вот почему четки и доходчивы рисунки Диснея: он просто и честно стремится к тому, чтобы зритель видел все с полной отчетливостью» («Il pop è colorato malissimo: la tonaca è metà nera e metà grigia. Tutto balugina, si frantuma, e non si capisce niente. Ecco perché i disegni di Disney sono netti e immediati: lui si sforza con semplicità e onestà di ottenere che lo spettatore veda e capisca tutto con chiarezza»): Cechanovskij, *Dychanie voli*, cit., p. 332.

<sup>212</sup> «Всего бегло начал просматривать «Микки». Ничего общего с тем, что я делаю. Но в мою ли и пользу такой вывод? [...] *Веселость*, оживленность и подвижность – вот характер Микки». Ivi, p. 342.

<sup>213</sup> «За эти дни начал внимательно просматривать Микки-Мауса. Очень поучительно». Ivi, p. 344.

<sup>214</sup> «В чем *выразительность* мимики и движения «Микки»? Все движения и все мимики у него элементарно просты [...] Анатомия Диснея – «резиновая». Ножки и ручки - это во все стороны

Lo sforzo di rendere i movimenti più plastici, il tributo al realismo, che lo spinge addirittura a regalare un topolino bianco in carne ed ossa alla sua disegnatrice<sup>215</sup>, erano del resto nello spirito dei tempi: come abbiamo ricordato nel capitolo I (v. p. 23) è proprio di quegli anni la richiesta ufficiale di creare “un Mickey Mouse sovietico”.

Cechanovskij dopo il fallimento de *La fiaba del pop* conosce un periodo di ‘disgrazia’ parallelo a quello di Šostakovič<sup>216</sup>, e aveva quindi molti motivi per sforzarsi di produrre un film di animazione meno ambizioso e sperimentale, ma gradevole, ben realizzato e di successo. E infatti, come osserva John Riley, i disegni del *Topolino* saranno “far more Disney-esque” di quelli dello *Gnocco*<sup>217</sup>.

Il film si basa su una fiaba per bambini di Samuil Maršak, la *Skazka o glupom myšonke* (La fiaba del topolino sciocco), scritta nel 1923 sotto forma di poesia-apologo. È lo stesso Maršak a raccontare la storia della genesi della fiaba in una lettera indirizzata a Wanda Razova, che all’epoca stava lavorando a un libro su di lui<sup>218</sup>, spiegando di essere stato alla ricerca di un “tema musicale”:

---

изгибающаяся резина (хотя изгибается она почти всегда анатомически правильно)». Ivi, pp. 344-345.

<sup>215</sup> «На Глупом мышонке у нас было разделение по ролям: не смотря на то, что Михал Михалыч был отличным художником-графиком, персонажи к этому фильму он доверил делать художникам-мультипликаторам своей творческой группы. Конечно не без вмешательств со своей стороны. Перед началом работы он спросил художников: “Кто кем хочет быть?”. Я сказала, что мне все равно, кого. На самом деле, хотелось кошку, но она уже была “заявлена”. На следующий день, [...] я на столике-просветке увидела белую коробку, перевязанную ленточкой с бантиком и с надписью: “Э. Гайлан. Не кантовать!” [...] На дне ее, в уголке на белой бумажке лежал белый комочек. Он вдруг зашевелился и забегал. Это оказался маленький, хорошенький белый мышенок. [...] Таким образом, сам Михмич [Cechanovskij. A. Zh.] решил, кого я буду изображать. Мышонок быстро привык ко мне, спокойно жил в моем столе, в одном из ящиков. Когда я его рисовала, бегал по моим рукам, забирался на плечи и пробовал даже грызть бумагу, на которой я делала портрет, но получал за это карандашом по носу и притихал. Мышонок подрастал и в конце фильма мог уже быть натурщиком для изображения своей мамы» («Per il Topolino sciocco c’è stata una suddivisione dei compiti: nonostante il fatto che Michal Michalyč fosse un ottimo grafico, ha affidato la realizzazione dei personaggi agli animatori del suo gruppo. Naturalmente, non senza intervenire nel loro lavoro. Prima di iniziare ha chiesto agli artisti: “Chi vuol essere chi?”. Io ho risposto che per me era lo stesso. In realtà avrei voluto essere la gatta, ma era già stata ‘presa’. Il giorno dopo [...] sul mio tavolo per l’allineamento ottico ho trovato una scatola bianca, legato con un nastro col fiocco e la scritta: “Per È. Gajlan. Maneggiare con cura!” [...] Sul fondo, in un angolino, su un pezzo di carta bianca c’era un gomitolino bianco. All’improvviso si è mosso e si è messo a correre. Era un piccolo, graziosissimo topolino bianco [...] Così Michmich [Cechanovskij]. A. Zh.] aveva deciso chi io dovessi raffigurare. Il topolino si è presto abituato a me, viveva tranquillo nel mio tavolo, in uno dei cassetti. Quando lo disegnavo mi correva sul braccio, saliva sulle spalle e cercava anche di mordicchiare la carta su cui lo stavo ritraendo, ma si prendeva un colpo di matita sul naso e la smetteva subito. Il topolino è cresciuto, e alla fine del film poteva già fare da modello per la raffigurazione di sua madre»). Gajlan, *Kogda-to...*, cit., p. 250.

<sup>216</sup> Riley, cit., p. 24.

<sup>217</sup> Riley, cit., p. 47.

<sup>218</sup> Wanda Dmitrievna Razova era docente di letteratura per l’infanzia presso la scuola di biblioteconomia di Leningrado “N. Krupskaja”. La morte precoce le impedisce di portare a termine il lavoro, ma i materiali del suo seminario su Maršak saranno pubblicati postumi nel 1970. Cfr. Elena Nikolaevna Tomaševa, *Sila pritjaženija. Tradicii kafedry detskoj literatury i bibliotečnoj raboty s det’mi 1946–1995 gg.*, «Peterburgskaja bibliotečnaia škola, 4 (64), 2018, pp. 32-42. Wanda Razova è ricordata alle pagine 39 e 40 ([http://www.rasl.ru/e\\_editions/pbsh\\_2018\\_4-64.pdf](http://www.rasl.ru/e_editions/pbsh_2018_4-64.pdf)).

La trama de *La fiaba del topolino sciocco* l'avevo pensata e ripensata molto prima della sua stesura. Mi mancava però una cosa: il tema musicale, quella forma ben trovata che permette di non limitarsi a esporre ciò che si vuole dire, ma di sviluppare la storia in modo allegro, divertente. La forma di questa fiaba, con tutte le sue ripetizioni, con il suo ritmo, mi è venuta in mente una sera mentre passeggiavo per le strade di Leningrado. L'ho composta tutta a voce, dall'inizio alla fine, e appena tornato a casa l'ho trascritta quasi senza correzioni<sup>219</sup>.

Non è improbabile che proprio il ritmo della composizione abbia orientato la scelta di Cechanovskij: questa fiaba in versi, con la sua musicalità, le sue ripetizioni e variazioni si presta perfettamente ad essere animata.

La precedente collaborazione tra Cechanovskij e Maršak, alla base del primo film di animazione di Cechanovskij (*La posta*), non era stata semplice (v. p. 18). Profonde divergenze tra il regista e lo scrittore si ebbero anche in questa seconda occasione. Il disaccordo sarebbe sfociato in un vero e proprio conflitto, a seguito del quale Maršak avrebbe preteso che il suo nome non venisse citato quale co-autore del film. La formula scelta farà infatti riferimento alla fiaba di Maršak quale fonte di ispirazione: “фильм снят *по мотивам* сказки Маршака”, ovvero il film è ispirato e liberamente tratto dalla fiaba di Maršak.

Georgij Borodin ha ricostruito tutta la vicenda e le posizioni rispettive delle due parti (autore e regista). Al di là delle difformità testuali, a essere in discussione era il finale del film. La trama è molto semplice. È notte, nella sua confortevole tana mamma-topo cerca di mettere a letto il figlioletto disobbediente. Ma al capriccioso topolino la sua ninna nanna non piace, e la povera mamma-topo invita a turno gli animali più diversi, pregandoli di provare loro a farlo addormentare. Alla fine arriva la gatta, la cui dolce ninna nanna al topolino piace moltissimo. Ma quando la mamma torna a casa del topolino non c'è più traccia.

Maršak aveva lasciato il finale aperto. I censori sovietici, o meglio la direzione artistica, pretendevano invece che la conclusione fosse chiara e felice: la gatta aveva tentato di mangiarsi il topolino, ma un cane dal nome gogoliano di Polkan<sup>220</sup> era intervenuto in tempo a salvarlo. Dopo di ciò il topolino doveva diventare obbediente, smettere di fare i capricci e addormentarsi tranquillo, cullato dalla ninna nanna della

---

<sup>219</sup> «Основной сюжет “Сказки о глупом мышонке” был задуман и продуман мною задолго до того, как я написал эту сказку. Одного мне не хватало: музыкальной темы, той счастливо найденной формы, которая дает возможность весело, с удовольствием развивать сюжет, а не излагать задуманное. Форма этой сказки со всеми повторениями, с ее ритмом пришла мне в голову во время вечерней прогулки по улицам Ленинграда, и я сочинил эту сказку до конца устно. Записал ее почти сразу начисто, возвратившись домой». Lettera del 20 aprile 1962, in Samuil Maršak, *Sobranie sočinenij*, vol. 8: *Izbrannye pis'ma*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, pp. 417-420 (<http://lib.ru/POEZIQ/MARSHAK/marshak8.txt>, ultimo accesso 16.05.2019).

<sup>220</sup> Polkan compare due volte nei *Zapiski sumašedšego* (*Diario di un pazzo*) di Nikolaj Gogol': è lui che consegna le lettere della cagnolina Maggie alla cagnolina Fidèle, ed è lui che sgranocchia in cucina ossa gigantesche che alla delicata Maggie sembrano poco invitanti. Il nome deriva dall'italiano 'pulicane', che nella tradizione romanzesca medievale definisce un mostro fantastico, metà uomo (nella parte superiore) e metà cane (nella parte inferiore). Dal romanzo cavalleresco *I reali di Francia* di Andrea da Barberino il nome era entrato nel letteratura russa tardo seicentesca (per esempio nella *Povest' o Bove Koroleviče*, versione russa delle vicende di Buovo d'Antona, eroe di una delle leggende cavalleresche più diffuse in Europa) e nel folclore popolare.

mamma. Era cioè necessario sottolineare la morale della favola, dotando il film del valore pedagogico caratteristico per i film di animazione sovietici di quegli anni.

Arbitro del conflitto si erse il regista Michail Romm, che in quegli anni dirigeva la Direzione statale della produzione cinematografica (*Gosudarstvennoe upravlenie po proizvodstvu fil'mov*): pur riconoscendo la validità delle ragioni dell'autore, non potevano sfuggirgli i problemi specifici della produzione del cartone animato: il film doveva essere consegnato nei tempi stabiliti, a rischio di perdere completamente i finanziamenti stanziati. La severità del controllo sulla produzione cinematografica e la necessità di rispettare i tempi è ben provata da uno dei documenti pubblicati da Borodin:

Decreto del comitato per gli affari cinematografici presso il SNK SSSR n. 602, Mosca, 13.12.1940: [...] Informare i registi dei film «Tre amiche», compagno Šmidt, e il regista del «Topolino sciocco», compagno Cechanovskij, che qualora non venissero rispettati i nuovi termini stabiliti per la consegna di questi film essi verranno privati della possibilità di lavorare come registi cinematografici<sup>221</sup>.

Ignorare o trascurare le regole poteva costare molto caro: la collaboratrice di Cechanovskij Éleonora Gajlan, partita in vacanza alla conclusione de *La fiaba del topolino sciocco*, sarebbe stata addirittura incarcerata per la non corretta gestione della sua pratica da parte del funzionario preposto<sup>222</sup>. E infatti: il film venne consegnato in tempo, senza le modifiche testuali richieste da Maršak, con il finale modificato e senza l'indicazione del nome del poeta.

I documenti pubblicati da Borodin (delibere della direzione artistica, corrispondenza tra Michail Romm e i rappresentanti della direzione artistica degli studi leningradesi) mostrano chiaramente come la musica composta da Šostakovič per il film avesse ricevuto giudizi molto positivi. Samuil Maršak in una lettera a Michail Romm del 24 novembre 1940 scrive: «il film nel complesso non è male. I disegni sono interessanti, la musica di Šostakovič è bellissima»<sup>223</sup>.

Michail Romm a sua volta in una lettera a Fridrich Ėrmler, regista e direttore artistico della *Lenfil'm*, parla della musica di Šostakovič come di una cosa «magnifica»:

Il film mi è piaciuto molto. I movimenti degli animali sono resi magistralmente, è ben restituito il carattere di ogni personaggio, la grafica è piacevole e raffinata, il colore buono, la musica di Šostakovič è magnifica<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> «Приказ по комитету по делам кинематографии при СНК СССР № 602, г. Москва, 13.12.1940: [...] Предупредить режиссеров картины «Три подруги» т. Шмидт и режиссера картины «Глупый мышонок» тов. Цехановского, что в случае нарушения вновь установленных сроков сдачи этих картин они будут отстранены от режиссерской работы в кинематографе». Georgij Borodin (a cura di), *Istorija «nechrestomatijnoj» kartiny. «Skazka o glupom myšonke» M.M. Cechanovskogo v dokumentach*, «Kinovedčeskije zapiski», 73, 2005, p. 231.

<sup>222</sup> Gajlan, *Kogda-to...*, cit., pp. 238-266.

<sup>223</sup> «Картина эта, в общем, сделана неплохо. Довольно привлекательны рисунки, прекрасна музыка Шостаковича». Citato in Borodin, *Istorija «nechrestomatijnoj» kartiny*, cit., p. 227.

<sup>224</sup> «Мне очень понравилась эта картина. В ней превосходно сделано движение зверей, передан своеобразный характер каждого персонажа, очень культурна и приятна графика, хороший цвет, великолепно музыка Шостаковича». Borodin, *Istorija «nechrestomatijnoj» kartiny*, cit., p. 232.

Come già per *La fiaba del pop*, il lavoro di Šostakovič per *La fiaba del topolino sciocco* procede in tempi rapidissimi<sup>225</sup>. La colonna sonora rappresenta per lui un'esperienza molto stimolante: è la prima volta, scrive, che compone musica da film per bambini, e spera vivamente che ai bambini piaccia<sup>226</sup>. È interessante notare che la musica composta per *La fiaba del pop* non aveva quindi ai suoi occhi niente a che fare con un pubblico infantile: una riprova del fatto che negli anni intercorsi tra il primo e il secondo film il cinema di animazione aveva perso il suo carattere di arte per adulti, sperimentale e di avanguardia, trasformandosi in un qualcosa di completamente diverso, un genere dal deciso valore pedagogico e moralistico ad uso dell'infanzia.

Divertito dalla vivacità della storia narrata, Šostakovič compone una musica nello stesso tempo “allegria e lirica”:

La musica di questo film consiste tutta nella ninna nanna cantata dalla mamma-topo, dall'anatra, dalla maialina, dalla rana, dal cavallo, dal luccio e dalla gatta. La canzoncina varia a seconda del carattere del personaggio che la intona. La musica è allegra e lirica. A differenza dalla fiaba di Maršak il nostro film avrà un lieto fine. La gatta non mangia il topolino, che viene salvato dal vecchio cane Polkan. Nel film ci sono molti avvenimenti interessanti e allegri<sup>227</sup>.

Šostakovič avrebbe voluto utilizzare nella partitura una grande orchestra sinfonica. Anche questa volta il suo desiderio si scontra con difficoltà di vario genere, ma alla fine viene almeno in parte soddisfatto:

È costato una certa fatica convincere i dirigenti di *Lenfil'm* a metterci a disposizione l'orchestra che ci sembrava necessaria. All'inizio volevano limitarci a un'orchestra di... sedici elementi. Questo avrebbe senza dubbio abbassato il livello del nostro lavoro. È giunto da tempo il momento di riconoscere che per gli spettacoli cinematografici un'orchestra buona e sufficientemente grande non è uno spreco, ma una cosa necessaria dal punto di vista artistico. Ma questa semplice verità non è facile da capire per molti di quelli che lavorano nel cinema. Nel caso concreto [la registrazione del *Topolino*. A. Zh.] la direzione della *Lenfil'm* alla fine mi è venuta incontro, e così avrò un'orchestra di 40 elementi<sup>228</sup>.

---

<sup>225</sup> Manašir Jakubov afferma che l'arrangiamento per pianoforte venne consegnato agli studi il 26 marzo del 1939: Jakubov, *Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michaila Cechanovskogo*, cit., p. 363, nota 23.

<sup>226</sup> «С большим удовольствием работаю я над этим сочинением. Это мой первый опыт детской киномузыки. Мне бы хотелось, чтобы опыт удался и чтобы дети одобрили мою работу» («Mi piace molto lavorare a questa composizione. È la mia prima esperienza di musica da cinema per bambini. Spero che l'esperimento riesca e che i bambini apprezzino il mio lavoro»). Šostakovič, *Muzyka i kino*, «Literaturnaja Gazeta», 10 aprile 1939, p. 5.

<sup>227</sup> «Музыка этого фильма состоит из Колыбельной песенки, которую поют мышка, утка, свинка, жаба, лошадь, щука и кошка. Эта песенка варьируется в зависимости от характера персонажа, который ее распевает. Музыка – веселая и лирическая. В отличие от сказки Маршака, в нашем фильме будет благополучный конец. Кошка не съест мышонка: мышонка спасет старый пес Полкан. В фильме много интересных и веселых приключений». *Ibidem*.

<sup>228</sup> «Некоторого труда стоило убедить руководителей Ленфильма предоставить такой оркестр, который мы считали необходимым. Вначале хотели было ограничить нас оркестром в ... шестнадцать человек. Без сомнения, это сильно снизило бы нашу работу. Давно пора усвоить истину, что хороший и достаточно большой оркестр в киносpectакле – не расточительство, а художественная необходимость. Однако эту простую истину многие кино работники не всегда легко усваивают. В данном случае [запись Мышонка А. Zh.] руководство Ленфильма в конце концов пошло мне навстречу, и я получаю оркестр в сорок человек». *Ibidem*.

Tra la fine di aprile e l'inizio di maggio ha inizio la registrazione: l'orchestra è diretta da Boris Tiles in presenza di Šostakovič<sup>229</sup>.

*La fiaba del topolino sciocco* è l'unico lavoro composto da Šostakovič per il cinema in cui la musica non sia frammentaria, ma rispetti l'unitarietà drammaturgica.

Il destino di questo film e della musica relativa è molto più felice di quella de *La fiaba del pop*. Anche se l'autografo della partitura non ci è pervenuto, Boris Tiles è riuscito a ricostruirla sulla base degli spartiti orchestrali conservati all'Archivio Leningradese della Letteratura e delle Arti<sup>230</sup> e dell'esemplare autografo dell'arrangiamento per pianoforte che si conserva nell'archivio familiare di Šostakovič.

Nel 1979 lo stesso Tiles ha diretto a Leningrado la prima esecuzione della *Fiaba del topolino*, che due anni dopo è stata registrata negli studi della casa discografica *Melodija* (C52-16411-2). Nel 1987 la partitura è stata pubblicata nel volume 41 della raccolta delle opere del compositore<sup>231</sup> per essere infine fatta oggetto di una edizione critica curata da Manašir Jakubov nel più volte ricordato volume 126 (Serie XIV) della *Nuova raccolta delle opere* di Šostakovič<sup>232</sup>.

Attenendoci all'analogia con il genere operistico di cui si è detto sopra, il primo episodio musicale del film può essere interpretato come ouverture (00:08 - 01:10). L'azione si svolge in un villaggio di campagna, sul far della sera. Gli abitanti del paese, tutti animali, osservano il tramonto del sole, si preparano a dormire, augurandosi l'un l'altro la buona notte.

Il primo tema, *Allegretto*, è costituito dal duetto tra flauto piccolo e clarinetto. La musica trasmette una sensazione positiva di gioia e di serenità:

---

<sup>229</sup> Jakubov, *Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michaila Cechanovskogo*, cit., p. 364. Jakubov riporta le memorie di Tiles, che ricorda come per la registrazione fossero stati necessari alcuni cambiamenti legati alla insufficiente presenza di strumenti: «Главные изменения коснулись начала фильма: не хватило музыки на вступительные титры. Поэтому сначала игралась колыбельная Мышки, но вместо пения тему исполняла флейта. Когда же началось действие фильма, музыка шла, как было первоначально написано. Незначительные изменения коснулись оркестровки. По-видимому, это было вызвано необычайно малым количеством струнных инструментов: по одному пульту на каждую партию. Изменения свелись в основном к снятию некоторых удвоений у медных и переменам в использовании сурдин у струнных и медных инструментов» («I cambiamenti più importanti riguardavano l'inizio del film: mancava la musica per i titoli di testa. Per questo all'inizio suonammo la ninna nanna, ma al posto del canto c'era il flauto. Quando poi iniziò l'azione del film la musica riprese a essere così come era stata scritta. Piccole modifiche riguardarono l'orchestrazione. Evidentemente erano richieste dalla quantità straordinariamente piccola di strumenti ad arco: un solo leggio per ogni voce. Le modifiche si ridussero alla fin fine all'eliminazione di alcuni raddoppiamenti degli ottoni e all'uso modificato della sordina per gli strumenti ad arco e per gli ottoni»).

<sup>230</sup> *Leningradskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva* (LGALI, f. 257, op. 2, ed. chr. 2105). L'archivio si chiama oggi (dal novembre 2011) *Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga* (CGALI SPb).

<sup>231</sup> Dmitrij Šostakovič, *Sobranie sočinenij*, vol. 41, Muzyka, Moskva 1987.

<sup>232</sup> Dmitrij Šostakovič, *Novoe sobranie sočinenij*, Tom 126, Serija XIV: Kinomuzyka, DSCH, Moskva 2005.

**Allegretto**

Piccolo (= Flauto II)  
Clarinetto (B)  
Clarinetto basso (B) [= Clarinetto II (B)]  
2 Fagotti (II=Contrafagotto)  
Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

Esempio 10 – *Allegretto*, Overture, titoli di testa.

Nell'episodio successivo, *Moderato*, il ritmo rallenta, a significare il generale scivolare verso il sonno. Nel testo della partitura incontriamo commenti, probabilmente inseriti dal direttore Tiles, destinati al narratore, che doveva supplire alla mancanza dell'elemento visivo nel caso di esecuzioni in concerto. Sia la musica sia la veste grafica della partitura mimano e descrivono gli avvenimenti: il sole sbadiglia (e qui due corni 'sbadigliano'), e scende dietro l'orizzonte, la celesta e l'arpa 'eseguono' il tramonto.

Picco.  
Cor.  
Clli  
Arpa

Esempio 11 – *Moderato*, Il tramonto

Dopo il tramonto del sole vengono inquadrati uno a uno i personaggi del film: il cavallo e la rana osservano il tramonto, anatroccoli e porcellini si scambiano la buona notte. Scendono le tenebre, un gufo attraversa il quadro in volo, nella musica risuonano le prime note di allarme, rese con un'intonazione estremamente caratteristica per il linguaggio musicale di Šostakovič, attraverso l'unione due intervalli, uno di quinta diminuita ascendente e uno di seconda minore discendente. Il tritono ascendente e l'intonazione del lamento sono eseguiti dal corno inglese.

*p* *ff > pp* *ff > pp*

Esempio 12 – Il tema del corno inglese.

La battuta successiva appartiene a un personaggio assente nella fiaba di Maršak: il vecchio e bravo cane Polkan, guardiano notturno del villaggio, garante della pace, personaggio del tutto positivo inserito per volere dei censori sovietici a salvare il topolino.



Immagine 15 – La fiaba del topolino sciocco, Polkan, guardiano notturno del villaggio.

Il suo invito a dormire: «Спать пора» (È ora di dormire) ha una importanza decisiva nella struttura circolare del testo, dove funge da incipit e da conclusione. Inoltre, costituisce una citazione abbastanza esplicita della *Lady Macbeth* (op. 29), dove ricorrono esattamente le stesse parole, con un'intonazione musicale molto simile:

Esempio 13 – Ledi Makbet Mcenskogo uezda, atto primo, scena 3: “È ora di dormire”, Soč. 29. Opera, klavir. Tom 53. Serija IV: Sočinenija dla muzykal'nogo teatra, DSCH, Moskva 2004, p. 102.



Cl. (B)

Cl. b. (B)

C. fag.

Timp.

Арохи

МЫШКА

ПОЛКАН

Ты - хо, ты - хо

Спать по - ра! Спать по - ра!

rit. a tempo

5

mp pp mp pp mp pp mp pp

mp pp

pp pp pp pp pp pp

Esempio 14 – La fiaba del topolino sciocco, “È ora di dormire”.

Nell’opera questa frase è pronunciata dal suocero di Katerina, Boris Timofeevič, che in assenza del figlio, marito di Katerina, controlla che la donna vada a letto presto. In entrambi i casi, sia nell’opera sia nel *Topolino*, la battuta appartiene a una voce di basso. Il ritmo della frase musicale riproduce quello naturale del parlato: per Šostakovič, erede in questo della tradizione russa dei Cinque, e in particolare di Musorgskij, rispettare le intonazioni del linguaggio riveste infatti una importanza sostanziale.

Alla scena introduttiva, che descrive la serata del villaggio, segue la seconda, ambientata nell’accogliente casetta di mamma-topo. Qui risuona per la prima volta la *Ninna nanna*. Come si è già detto, Šostakovič concepisce l’intera composizione come una serie di variazioni di questa *ninna nanna*, che si ripete otto volte in sette diverse varianti. L’ultima esecuzione si riallaccia alla prima, con la sola differenza che gli strumenti ad arco accompagneranno la *ninna nanna* con la sordina.

La prima variante della *ninna nanna* è scritta nella tonalità di Do maggiore, che ha la connotazione della positività e della chiarezza. Si compone di due frasi di 4 battute (un tipico periodo classico) più due battute conclusive, che ripetono le sillabe “баю-бай” (baju-baj), una variante di “dormi-dormi”.

Музыка

Ты - хо - ти - хо в на - шей нор - ке, спи, мы - шо - нок, за - мол - чи.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

arco

pp con sord.

Esempio 15 – Ninna nanna della mamma-topo in Do maggiore.

Dal punto di vista armonico, i due intervalli che corrispondono alle sillabe ‘baju-baj’ (‘баю-бай’) sono la dominante e la tonica, e dunque la frase alterna tensione e risoluzione:

Picc.

Fl.

Cl.(B)

Fag.

Мышка

чек све-чи. Ба - ю - бай! Ба - ю - бай!

pp

Esempio 16 – Le sillabe Baju-Baj.

Un altro particolare della melodia della ninna nanna è l'utilizzo della scala maggiore con il sesto grado abbassato. Quando si ripete la seconda volta il periodo, la seconda frase inizia in La bemolle. L'intervallo con la nota precedente (qui nella tonalità di Do maggiore si tratta della nota Mi) diventa una quarta diminuita: Mi – La bemolle. L'intervallo trasmette ansia e tensione:

dam te - be los - kut - bu - maš - ki, dam ku - so - ček

pi - ro - ga i o - gry - zok - sa - po - ga.

Esempio 17 – Ninna nanna della mamma-topo, l'intervallo di quarta diminuita.



Immagine 16 – La fiaba del topolino sciocco, mamma-topo e topolino.

Nella seguente tabella sono riportate le varianti della ninna nanna.

<i>Personaggio</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Particolarità</i>
La mamma-topo	Do maggiore	intervallo di quarta diminuita
L'anatra	Sol maggiore	intervallo di quarta diminuita
La maialina	Fa minore	intervallo di quarta diminuita la seconda frase è notata ad altezza indeterminata la melodia è raddoppiata dal fagotto
La rana	La minore	intervallo di quinta diminuita la melodia è raddoppiata dal violoncello
Il cavallo	Re maggiore	ritmo semplificato la melodia inizia con una quarta invece che con la terza come in tutte le altre varianti.
Il luccio	Si maggiore	la melodia è eseguita da oboi e clarinetti i corni fanno un rumore-soffio
La gatta Il duetto (gatta e cane)	La maggiore Si bemolle maggiore La maggiore La maggiore	si ripete solo la prima frase modulata un semitono sopra e raddoppiata da una seconda voce del cane
La mamma-topo	Do maggiore	si ripete solo la prima frase

È ovvio che la scelta delle tonalità è collegata al contenuto narrativo, e unita all'utilizzo di diversi strumenti dell'orchestra serve a rendere il particolare carattere del personaggio. L'analisi mostra come il compositore usi in modo molto raffinato i vari aspetti del linguaggio musicale (tonalità, timbri di strumenti, ritmo) per una illustrazione più espressiva dell'azione e delle caratteristiche dei personaggi. È questa correlazione tra azione e musica a consentirci di tracciare un parallelo con il genere dell'opera, dove la musica ha la funzione non solo illustrativa, ma piuttosto drammaturgica.

Per esempio, la ninna nanna della maialina doveva essere eseguita da una voce bassa di registro grave. Nelle sue memorie Boris Tiles racconta che diversi cantanti si misurarono con questa parte, senza riuscire a “rinunciare al nobile suono di una voce baritonale”, che non corrispondeva assolutamente al personaggio della “zia Maialina”. Fu deciso allora di utilizzare un contralto che cantasse nella tessitura del baritono.

Una parte dello spartito poi non prevedeva le note, ma solo l'indicazione del ritmo con cui la cantante doveva “grugnire” in contemporanea con la ripetizione della melodia eseguita dal fagotto. Come osserva John Riley, è questo uno dei rari casi in cui Šostakovič utilizza una notazione non convenzionale.

Sebbene alcuni compositori del ventesimo secolo abbiano utilizzato notazioni non convenzionali, Šostakovič non è tra quelli [...] qui però le parti di alcuni animali si allontanano un po' dalla notazione convenzionale: il “krya” dell'anatra è scritto con note prive di testa, indicando il ritmo ma non l'altezza, mentre a un certo punto il maiale grugnisce (in effetti “khryoos”) non proprio una melodia ma un ritmo e un paio di note diverse, e alcune delle sue espressioni sono contrassegnate per essere “russate”<sup>233</sup>.

La melodia è eseguita dal fagotto, ma è la maialina a determinarne il carattere:

Example 18 is a musical score for three parts: Cl. b. (B), Fag., and Свинка. The Cl. b. (B) part is a simple melody. The Fag. part is a more complex melody. The Свинка part is a simple melody. The lyrics are: Ба - ю - ба - юш - ки, хрю-хрю, ба - ю - ба - юш - ки, хрю-хрю.

Esempio 18 – Ninna nanna della maialina. Imitazione.

Anche la variazione della rana, come quella della maialina, è in modo minore.

Example 19 is a musical score for three parts: Агга, Жаба, and V-с. The Агга part is a simple melody. The Жаба part is a more complex melody. The V-с part is a simple melody. The lyrics are: до ут-ра, при-не-су я ко-ма-ра, ба - ю - бай, ба - ю - бай.

Esempio 19 – Ninna nanna della rana.

Interessante è che alle sillabe “baju-baj” corrisponda l'intervallo di quinta diminuita.

La ninna nanna del cavallo è l'unica che modifichi l'incipit della melodia attaccando non dalla terza discendente ma dalla quarta discendente: ciò conferisce immediatamente alla ninna nanna un carattere quasi marziale.

<sup>233</sup> «Though some twentieth-century composers produced unconventional-looking scores, Shostakovich was not one of them, [...] but here some of the animal's parts veer a little way away from conventional notation: the duck's 'krya' is given headless notes, indicating the rhythm but not the pitch, while at one point the pig grunts (in fact 'khryoos') not quite a melody but a rhythm and a couple of different notes, and a few of his utterances are marked to be 'snored'». Cfr. Riley, cit., p. 48.

Esempio 20 – *Ninna nanna del cavallo*.

La poetica dell'assurdo, caratteristica delle avanguardie degli anni '20, e in particolare dei poeti *oberjuty*, è qui incarnata dalla ninna nanna del luccio<sup>234</sup>. Il silenzio del pesce e dunque della melodia è sottolineato da Šostakovič con rumori eseguiti dai corni inglesi.



Immagine 17 – La fiaba del topolino sciocco, *Ninna nanna del luccio*.

A questo punto l'azione si fa più serrata, le arie diventano più brevi. L'episodio della gatta è preceduto da un quintetto (o sestetto, se vogliamo contare anche il silenzioso luccio) che vede tutti gli esecutori della ninna nanna pregare insieme la gatta di andare a cullare il topolino. L'episodio ha inizio come uno 'stretto' operistico, il tempo è *Allegro*. Quando attacca la gatta il ritmo subisce due rallentamenti,

<sup>234</sup> Nella ninna nanna del luccio si può vedere una citazione dei cosiddetti "testi zero" dei poeti egofuturisti. Per esempio la poesia di Vasilisk Gnedov *Poëma konca* (*Poema della fine*, 1913) che conclude la raccolta *Smert' Iskusstvu* (*Morte all'arte*) consta di un foglio bianco, su cui compare soltanto il titolo della poesia e la sua numerazione all'interno del ciclo. Questa radicale minimalizzazione del testo è un esempio della strategia di "creative destruction" delle avanguardie. Cfr. Michail Pavlovcev, 'Nulevye' i 'pustotnye' teksty v russkoj poëzii: ot 'istoričeskogo avangarda' k nepodcenzurnoj poëzii XX veka, in: *Sto let russkogo avangarda*, Moskovskaja Konservatorija, Moskva 2013, p. 376.

corrispondenti, all'affermazione della gatta che verrà il mattino successivo, e alla sua manifestazione di disinteresse nei confronti del topolino.



*Immagine 18 – La fiaba del topolino sciocco, Tutti gli esecutori della ninna nanna pregano la gatta di andare a cullare il topolino.*

La ninna nanna della gatta è composta nella tonalità di La maggiore, non ci sono strumenti a fiato, solo gli archi e la celesta che suona nel registro acuto. La melodia è molto dolce, senza intervalli alterati, e trasmette la falsità del personaggio. Alle sillabe “baju-baj” corrisponde la modulazione in Si bemolle maggiore, un semitono superiore che tradisce la insincerità e l’affettazione della gatta:

The musical score is for a lullaby sung by a cat. It includes a celesta (Cel.) and vocal parts (Котка). The lyrics are in Russian: "в нашей ти-хой сна-де-ке, му-му-му. Сня, мы-шо-нок". The score shows a modulation from A major to B-flat major.

*Esempio 21 – La gatta. Modulazione in Si bemolle maggiore.*

Tutti gli altri episodi musicali (diversi dalla ninna nanna) possono essere suddivisi in due gruppi: gli episodi con il pianto del topolino e gli episodi che illustrano il movimento dei personaggi, quando li vediamo correre da un posto all’altro.

Il pianto del topolino si ripete con variazioni per quattro volte nel corso del film: nel motivo risuonano elementi del folklore sia russo sia ebraico, che includono movimenti cromatici in senso discendente:



Esempio 22 – Il pianto del topolino.

Ancora più numerosi gli episodi in cui la musica accompagna il movimento dei personaggi: ogni ‘balia’ che ha fallito con la sua ninna nanna si unisce a mamma-topo, sino al finale, quando sei personaggi si presentano alla gatta. Tipico esempio di questa tipologia è la corsa della mamma-topo, in tempo ternario:

Esempio 23 – La corsa della mamma-topo.

La parte finale ha una forma complessa: la ninna nanna della gatta è interrotta da un segnale inquietante: il canto di un gallo, che sveglia la stanca mamma-topo. In preda all’ansia mamma-topo corre a controllare il topolino, ma non lo trova a casa. Tutti gli animali insieme corrono verso la casa della gatta. Il cane Polkan sfonda la porta e vede che la gatta tiene in braccio il topolino e lo culla dolcemente.

Ingannato dalla scena Polkan canta un duetto insieme alla gatta. Mentre canta Polkan nota un calderone d’acqua bollente che la gatta ha preparato per cucinare il topolino. Dopo una breve battaglia, il topolino viene messo in salvo, e risuona una marcia vittoriosa. Tutti gli animali si recano verso la casa del topolino salvato.

È così soddisfatta la richiesta di chiudere il film con un lieto fine. Nella scena successiva, la mamma-topo mette il topolino a letto. Ormai ha capito la lezione e non fa più capricci. Il cane Polkan annuncia che tutti dovrebbero dormire. Il film termina con la frase «спать пора» (è ora di dormire) con cui il film si era aperto.

Abbiamo già citato l'articolo di Šostakovič *Muzyka i kino* (del 1939), in cui il compositore pone il problema teorico del rapporto tra musica e cinema. L'idea di fondo è quella che la musica debba essere posta sullo stesso piano della componente visuale e valutata in base agli stessi criteri di valore artistico:

La musica da film spesso anche oggi [nel 1939. A. Zh.] resta una 'aggiunta' che serve a illustrare la pellicola. Dovrebbe essere invece, secondo me, una componente artistica ineliminabile dello spettacolo cinematografico o del concerto cinematografico [...] Durante questi lavori [nel 1939 Šostakovič aveva scritto le musiche per 14 film, se si conta anche l'incompiuto *Balad*. A. Zh.] l'idea di cosa sia la musica da film è diventata per me sempre più chiara. Questa idea, o meglio questo compito, può essere formulato nel seguente modo: la cosa fondamentale per la musica da film è la sua organica partecipazione all'azione filmica. Dalla musica si devono pretendere le stesse cose che si richiedono alla sceneggiatura, alla recitazione degli attori, alla regia. Ma alla musica si devono riconoscere gli stessi diritti. Certo, non è un compito facile... È necessario un grande lavoro di sperimentazione. Al momento sto componendo la musica per il cortometraggio di animazione *La fiaba del topolino sciocco*, su testo di Maršak. A proposito, l'animazione è un procedimento molto interessante, che richiede un'espressione musicale di pari livello stilistico<sup>235</sup>.

Ai fini di questo lavoro particolare significato riveste l'ultima affermazione - *l'animazione è un procedimento molto interessante, che richiede un'espressione musicale di pari livello stilistico*: non solo Šostakovič non parla del cinema di animazione come di un genere secondario, ma anzi sottolinea l'urgenza di creare un linguaggio musicale che sia adeguato al cinema di animazione e alle sue specificità. Se il ruolo di Šostakovič nella creazione della musica da film sovietica è acclarato<sup>236</sup>, il suo sodalizio con Cečanovskij non è stato sinora studiato a fondo, né se ne è messa in risalto tutta l'importanza.

È chiaro infatti che la musica da lui composta per *La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco* e per *La fiaba del topolino sciocco* ha posto le basi e stabilito lo standard della musica scritta per il cinema di animazione da compositori che si richiamano alla tradizione della musica classica, nella cui opera la musica assoluta e quella applicata (al cinema di animazione) troveranno forme interessanti di compenetrazione: Moisej Weinberg, Michail Meerovič, Sof'ja Gubajdulina, Al'fred Šnitke.

---

<sup>235</sup> «Киномузыка очень часто и теперь остается только иллюстративной «дополнительной» к картине. А она должна быть, на мой взгляд, неотъемлемой художественной частью киносpectакля или киноконцерта. [...] В процессе всех этих работ [к 1939 году Ш. написал музыку к 14 фильмам, считая неоконченный фильм «Балда» для меня все ясней и ясней становилась идея киномузыки. Эту идею или, точнее, задачу ее можно сформулировать примерно так: главное в киномузыке – органическое участие в самом действии киносpectакля. В киносpectакле к музыке можно и должно предъявлять такие же требования, как и к сценарию, к актерской игре, к режиссуре. Но в таком киносpectакле музыка должна занять и равноценное место. Конечно, эту задачу не решить сплеча... Нужна большая экспериментальная работа. Сейчас я пишу музыку для короткометражного мультипликационного фильма «Сказка о глупом мышонке» по Маршаку. Кстати, мультипликация есть тоже очень интересный прием, требующий равноценного стиливого выражения в музыке...». Šostakovič, *Muzyka i kino*, cit., p. 5.

<sup>236</sup> Occorre però osservare che mentre la collaborazione tra Ėjzenštejn e Prokof'ev è notissima anche al vasto pubblico, quella non meno importante e produttiva tra Šostakovič e i registi Kozincev e Trauberg lo è molto meno.



### CAPITOLO III

## IL SODALIZIO TRA MOISEJ WEINBERG E FEDOR CHITRUK

#### 1. Mieczysław/Mojsze/Moisej Weinberg. Cenni sulla biografia artistica

Moisej (Mieczysław) Weinberg nasce l'8 dicembre 1919 a Varsavia, nella Polonia che poco prima della sua nascita aveva riconquistato l'indipendenza dall'Impero Russo<sup>237</sup>. 'Metek' per gli amici, le varianti del suo nome ufficiale ci parlano di una biografia complessa: nel certificato di nascita, nella domanda di ammissione al Conservatorio di Varsavia e nelle pubblicazioni del teatro ebraico "Skala" (di Varsavia) il compositore figura come Mojsze Wajnberg. Nella Russia sovietica il suo nome viene trasformato in Moisej Samuilovič Vajnberg. Negli ultimi anni della vita (muore a Mosca nel 1996) per sua scelta il nome viene modificato ancora, alla versione ebreo-russa ne subentra una polono-germanica: Mieczysław Wajnberg o Weinberg. A questa forma ci atterremo nel corso di questa trattazione.



Immagine 19 – Certificato di nascita di Mojsze Wajnberg.

Dopo un lungo periodo di quasi totale oblio, anche precedente alla sua morte, l'interesse per l'opera di Weinberg (1919-1996) rinasce alla fine del primo decennio

<sup>237</sup> Il Regno di Polonia era stato definitivamente spartito alla fine del XVIII secolo fra Russia, Austria e Prussia. La Polonia riguadagna la sua indipendenza l'8 novembre 1918, alla conclusione della prima guerra mondiale, come Seconda Repubblica di Polonia.

del ventesimo secolo grazie a due eventi. Il 21 novembre 2009, a Liverpool, ha luogo la prima del *Requiem* (mai eseguito durante la vita dell'autore) nell'esecuzione della "Royal Liverpool Philharmonic Orchestra" diretta da Thomas Sanderling. Il 31 luglio del 2010, al Festival di Bregenz, viene messo in scena il primo allestimento teatrale della sua opera *Passażirka* (*La passeggera*), con la regia del direttore artistico del festival David Pountney e la direzione di Teodor Currentzis<sup>238</sup>. Si tratta delle due opere che meglio esprimono il tema fondamentale e forse anche la missione della produzione musicale di Weinberg: la denuncia degli orrori dell'olocausto e della guerra, e il compianto per le migliaia di vittime innocenti delle politiche del ventesimo secolo.

La 'scoperta' di queste composizioni apre la strada al rilancio delle altre opere di Weinberg. Registrazioni delle sue sinfonie e dei suoi concerti sono state incise dalla casa *Chandos*, marchio inglese che ha in corso la pubblicazione di una serie di opere orchestrali del compositore, con particolare attenzione alla musica orchestrale, mentre la formazione "Quatuor Danel" ha inciso tutti i 17 quartetti di Weinberg, immessi sul mercato dalla "CPO" fra il 2009 e il 2011.

Il successo delle esecuzioni, che si susseguono numerose — per limitarsi a *La passeggera* ricordiamo che l'opera va in scena a Varsavia nel 2010, a Karlsruhe nel 2013, a Houston nel 2014, a Chicago e a Francoforte nel 2015, in Florida nel 2016, in Israele nel 2019, mentre un nuovo allestimento si prepara a Madrid per il 2020 — è accompagnato e preceduto da un crescente interesse per Weinberg nel campo della musicologia, dove si procede ad integrare la scarsa bibliografia sovietica sul compositore, che contava pochissimi titoli: il volume *Simfonii Vajnberga* e due articoli di Ljudmila Nikitina<sup>239</sup>, seguiti nel 1995 da un articolo di Manašir Jakubov, *Mečislav Vajnberg: «Vsju žizn' ja žadno sočinjal muzyku»*<sup>240</sup>.

Lo studio approfondito e sistematico della musica di Weinberg ha inizio nel XXI secolo, ed è legato al nome del musicologo, scrittore e direttore d'orchestra svedese Per Skans, il cui primo articolo dedicato a Weinberg (*Mieczyslaw Weinberg – ein bescheidener Kollege*<sup>241</sup>) vede la luce nel 2001. Nei sei anni successivi Skans si dedica alla raccolta dei materiali per la pubblicazione di una biografia dettagliata del compositore che avrebbe dovuto uscire per i tipi della "Toccata Press"<sup>242</sup>. Purtroppo la morte precoce gli impedisce la realizzazione del progetto. Tutti i materiali raccolti

<sup>238</sup> Una prima esecuzione in forma di concerto aveva avuto luogo a Mosca il 25 dicembre 2006. Il 14 febbraio 2010 lo stesso Currentzis aveva diretto *La passeggera* a Novosibirsk, ma anche qui solo in forma di concerto.

<sup>239</sup> Ljudmila Nikitina, *Simfonii Vajnberga*, Muzyka, Moskva 1972; Id., *Počti ljuboj mig žizni – rabota*, «Muzykal'naja Akademija», 1994, nr. 5, p. 18; Id., *O muzyke, o sebe. Is besedy s M.S. Vajnbergom Ljudmily Nikitinoj kandidata iskusstvovedenija*, «Muzykal'naja akademija», 5 (1994), pp. 17-24. Nikitina non completò mai la progettata monografia sulla vita e sull'opera del compositore.

<sup>240</sup> Manašir Jakubov, *Mečislav Vajnberg: «Vsju žizn' ja žadno sočinjal muzyku»*, «Utro Rossii», 7 (67), 16-22 febbraio 1995, p. 12.

<sup>241</sup> Per Skans, *Mieczyslaw Weinberg – ein bescheidener Kollege*, in: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe / Dmitri Shostakovich and the Jewish Heritage in Music*, Ernst Kuhn u.a. [Studia slavica musicologica, 21], Berlin 2001, pp. 298-324.

<sup>242</sup> Cfr. Martin Andersen, *Per Skans – Champion of Soviet composers*, «The Independent», 15.03.2007. (<https://johnsonsrambler.wordpress.com/2007/03/15/per-skans/> ultimo accesso 06.10.2019).

da Skans sono stati ripresi dal musicologo britannico David Fanning, che ha dato così alle stampe la prima opera completa dedicata alla vita e alle opere di Weinberg: David Fanning, *Mieczysław Weinberg in Search of Freedom*, Wolke Verlag, Hofheim, 2010. Sempre nel 2010 al compositore è dedicato un numero monografico della rivista «Östeuropa» intitolato *Die Macht der Musik. Eine Chronik in Tönen*, con articoli dedicati all'analisi di tutti gli aspetti della sua opera e della sua biografia.

Nel 2012 si è tenuto il convegno *The Composer Mieczysław Weinberg and Social Realism during the Brezhnev Era*, organizzato dal *Musikwissenschaftliches Institut* dell'università di Amburgo<sup>243</sup>. Altri appuntamenti importanti sono stati il Forum Internazionale *Mieczysław Vajnborg (1919-1996). Vozvrashenie*, tenutosi a Mosca nei giorni 16-19 febbraio 2017, e il convegno *Mieczysław Weinberg: Between East and West* organizzato a Manchester per il primo centenario dalla nascita di Weinberg<sup>244</sup>.

Nel 2013 la studiosa polacca Danuta Gwizdalanka ha pubblicato la monografia *Mieczysław Wajnborg: kompozytor trzech światów*<sup>245</sup>. Una nuova monografia dal titolo *Juden, die ins Lied sich retten – der Komponist Mieczysław Weinberg (1919-1996) in der Sowjetunion*<sup>246</sup> è uscita nel 2017. L'autrice, Verena Mogl, propone una accurata indagine del contesto storico in cui si è svolta l'attività di Weinberg, analizzando i suoi rapporti con il potere e con le regole stilistiche del realismo socialista e il peso dell'identità ebraica nella sua opera.

La Varsavia dell'infanzia di Weinberg conservava ancora le tradizioni russo-ebraiche che l'avevano caratterizzata durante il dominio russo. Il padre, il violinista, direttore e compositore Samuil (Samuel, Shmuel) Weinberg, si era trasferito a Varsavia, probabilmente da Baku, poco prima della nascita del figlio. Qui risiedeva già parte della famiglia, proveniente da Kišinëv (Chişinău), abbandonata dopo il *pogrom* del 1903 in cui erano periti il padre, il nonno e altri parenti di Samuil Weinberg. Weinberg padre lavorava al "Teatro ebraico" come violinista, dirigeva un complesso musicale e componeva musica per gli spettacoli. La madre del compositore, Sonja (Sura Dwojra Stern), era un'attrice di teatro di origini ebreo-

<sup>243</sup> Gli atti del convegno sono stati pubblicati in un numero tematico della rivista «Die Tonkunst. Magazin für klassische Music und Musikwissenschaft», X, 2, 2016, dal titolo *Thema: Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev*, a cura di Friedrich Geiger e Verena Mogl.

<sup>244</sup> Si può vedere il programma del convegno organizzato dall'istituto di Musicologia dell'università di Amburgo sul sito <http://hummedia.manchester.ac.uk/schools/salc/subjects/music/events/weinberg-conference/schedule.pdf>. Negli ultimi anni sono aumentate le risorse accessibili on-line. Tra le più ricche fonti di informazione riguardanti la biografia, le opere, lo stato della ricerca, le nuove pubblicazioni e le registrazioni di Weinberg è il blog ideato dal musicologo Daniel Elphick (<http://linesthathaveescapeddestruction.blogspot.com/>), autore di importanti scritti sull'argomento, tra cui la tesi di dottorato *The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study* (2016, [https://www.academia.edu/28121947/The\\_String\\_Quartets\\_of\\_Mieczys%C5%82aw\\_Weinberg\\_A\\_Critical\\_Study](https://www.academia.edu/28121947/The_String_Quartets_of_Mieczys%C5%82aw_Weinberg_A_Critical_Study)), numerosi articoli e la monografia su Weinberg nel contesto polacco: *Music behind the Iron Curtain: Weinberg and his Polish Contemporaries*, Cambridge University Press, Cambridge 2019. Un altro sito degno di interesse è <http://www.music-weinberg.net>. Infine, possiamo ricordare il violinista Linus Roth, che ha fondato nel 2015 la International Mieczysław Weinberg Society [http://www.weinbergsociety.com/index.php?article\\_id=18&clang=1](http://www.weinbergsociety.com/index.php?article_id=18&clang=1).

<sup>245</sup> Danuta Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnborg: kompozytor trzech światów*. Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, Poznań 2013.

<sup>246</sup> Mogl, *Juden, die ins Lied sich retten ...*, cit.

odessite<sup>247</sup>. Mieczysław/Mojsze non riceve una vera e propria educazione musicale, benché di tanto in tanto sostituisca il padre accompagnando al piano gli spettacoli del “Teatro ebraico” e perfino cimentandosi nella composizione. La sua prima insegnante di pianoforte, la signora Matulewicz, che possedeva una scuola di musica a Varsavia<sup>248</sup>, si accorge però subito del grande talento dell’allievo dodicenne e lo indirizza al Conservatorio di Varsavia, nella classe di un celebre pedagogo, il pianista Józef Turczyński.

La ricca esperienza di improvvisazione, composizione e orchestrazione accumulata grazie alla collaborazione col “Teatro ebraico” di Varsavia è indubbiamente molto utile a Weinberg, come lo era stata per il suo futuro amico, Dmitrij Šostakovič. Già a sedici anni, ancora studente, Weinberg partecipa alla composizione della musica per il film *Fredek uszczęśliwia świat* (*Fredek rende felice il mondo*) di Zbigniew Ziemiński, del 1936<sup>249</sup>. Al periodo varsaviano risale anche il *Quartetto per archi* n. 1 op. 2, che il compositore dedica al proprio maestro Turczyński.<sup>250</sup>

Nel 1939 Weinberg riesce miracolosamente a fuggire dalla Polonia invasa dai nazisti<sup>251</sup>: i genitori e la sorella minore, rimasti a Varsavia, periranno nel lager di Trawniki. In URSS gli sono concessi non solo i diritti di rifugiato, ma anche la possibilità di frequentare il conservatorio, dato che al servizio militare era risultato inabile per motivi di salute. È proprio a Minsk che Weinberg inizia a studiare seriamente composizione:

Cominciai a occuparmi seriamente di composizione solo all’inizio della guerra, quando i tedeschi attaccarono la Polonia e io mi rifugiai in Unione Sovietica, iscrivendomi al conservatorio di Minsk. Qui, fino all’inizio dell’aggressione nazista all’URSS, studiai col professor Vasilij Andreevič Zolotarev, allievo di Rimskij-Korsakov, qui seguii i corsi di contrappunto e di storia della musica<sup>252</sup>.

Nei due anni di studio trascorsi a Minsk hanno luogo alcuni incontri e avvenimenti cruciali nella vita di Weinberg. Nel 1940, nonostante la sua origine

---

<sup>247</sup> Suo nome d’arte era Sarra Kotlickaja: Zalman Zylbercweig, *Leksikon fun yidishn teater*, vol. 1, New York 1931, colonna 683.

<sup>248</sup> Le fonti concordano nell’affermare che il nome di battesimo della signora Matulewicz non è noto.

<sup>249</sup> Fra gli autori della musica per il film, oltre a Weinberg, si ricordano il compositore Wiktor Krupiński e la cantante Wanda Wobond.

<sup>250</sup> Józef Turczyński (1884 – 1953) fu un pianista, pedagogo e musicologo polaco, che influenzò lo sviluppo della didattica e dell’esecuzione pianistica, in particolare delle opere di Chopin.

<sup>251</sup> Al confine bielorusso, dove folle di polacchi aspettavano il permesso di passare il confine, era stato organizzato in gran fretta un centro per il rilascio delle autorizzazioni. Pare che quando Weinberg declinò le proprie generalità ‘alla polacca’ (Mieczysław) la guardia di confine, riconosciuto in lui l’ebreo, gli abbia attribuito il nome Moisej, che Weinberg avrebbe accettato senza obiezioni (“Moisej, Abram, faccia come le pare; basta che io metta piede nell’Unione Sovietica”) e portato poi per tutta la vita in Unione Sovietica (cfr. Ljudmila Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota*, «Muzykal’naja Akademija», 1994, 5, p. 18).

<sup>252</sup> «Всерьез я стал заниматься композицией, только в начале войны, когда немцы напали на Польшу, и я удрал в Советский Союз, поступив в Минскую консерваторию. Там я занимался до начала нападения Гитлера на СССР у профессора Золотарева Василия Андреевича, ученика Римского-Корсакова. Там я прошел полный курс контрапункта, истории музыки». Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota*, cit., p. 18.

polacco-ebraica, viene prescelto per partecipare al primo festival dell'arte e della letteratura bielorusse a Mosca ("Pervaja dekada belorusskogo iskusstva i literatury"). Qui incontra Nikolaj Mjaskovskij, sinfonista e pedagogo di prim'ordine, che mostra grande apprezzamento per il giovane compositore. I rapporti si mantengono anche in seguito, dopo il trasferimento a Mosca di Weinberg, che spesso esegue opere di Mjaskovskij e sottopone al suo giudizio le proprie.

Sempre nel 1940, a Minsk, Weinberg prende parte all'esecuzione della *Sinfonia* n. 5 in Re minore op. 47 di Šostakovič. Non essendo disponibili celesta e arpa viene invitato a eseguire nell'orchestra queste parti al pianoforte. Il concerto è per lui, che aveva scarsa familiarità con la musica di Šostakovič, una scoperta importantissima: la sua esperienza precedente lo portava a credere che le tendenze più 'progressiste' della musica moderna fossero l'impressionismo e il "neo-impressionismo", termine con cui definiva lo stile delle proprie opere giovanili, quali per esempio il ciclo vocale *Akacii* (*Acacie*) op. 4, composto su versi di Julian Tuwim.

Di questo periodo si sono conservate *Due Mazurche* op. 10, *Tre pezzi per violino e pianoforte*, indicati in seguito come op. 1, e il *Poema sinfonico* op. 6. La prima esecuzione del *Poema sinfonico* ha luogo il 21 giugno 1941, e costituisce l'esame di diploma del giovane compositore. L'orchestra sinfonica della Filarmonica di Minsk era diretta da Il'ja Musin<sup>253</sup>.

Non erano trascorse ventiquattr'ore dal brillante concerto di Weinberg quando giunge la notizia dell'attacco dell'esercito nazista contro l'URSS: l'unica possibilità di salvezza era l'evacuazione. Come ricorda Musin, la maggior parte dei musicisti di origine ebraica che lavoravano nell'orchestra sinfonica sarebbe stata ben presto annientata<sup>254</sup>. Weinberg non aveva i documenti necessari e gli mancava il tempo per procurarsi l'autorizzazione a partire; questo non gli impedisce di mettersi viaggio verso Taškent (4000 chilometri a est di Minsk) e di raggiungere la sua destinazione, ma gli rende poi estremamente difficile trovare lavoro.

Il suo primo impiego a Taškent è presso il "Teatro dell'opera" uzbeko, dove accompagna i cantanti durante le prove. Qui fa la conoscenza di altri colleghi compositori, tra i quali Izrail' (Emil') Finkel'stejn e Jurij Levitin, come lui sfollati o fuggiti agli orrori della guerra. Weinberg e Levitin mantengono ~~mantennero~~ per tutta la vita uno stretto rapporto di amicizia. Un altro incontro importante è quello con Tochtasyn Džalilov, compositore, suonatore di *gidžak* (uno strumento ad arco dell'Asia centrale), raccoglitore di folklore uzbeko, direttore della Filarmonica di Taškent. Con lui e altri compositori, ma senza figurare col suo nome, Weinberg partecipa nel 1942 alla creazione del dramma musicale *Meč Uzbekistana* (*La spada dell'Uzbekistan*). Negli anni della guerra la vita culturale Taškent era molto ricca. Anna Achmatova, Kornej Čukovskij, Faina Ranevskaja e molti altri scrittori,

---

<sup>253</sup> Eminente pedagogo e direttore d'orchestra, nel 1937 Musin aveva lasciato Leningrado per assumere la carica di primo direttore dell'orchestra sinfonica di Minsk. Con Weinberg continuò a collaborare a Taškent, dove entrambi trascorsero gli anni della guerra. In seguito Musin ritornò a Pietroburgo, dove per molti anni continuò a formare nuove generazioni di direttori d'orchestra.

<sup>254</sup> Il'ja Musin, *Uroki žizni: Vospominanija dirižera*, Prosvetit.-izd. Centr DEA-ADIA-M, Puškin. Fond, Sankt-Peterburg, 1995.

musicisti e attori vi erano sfollati da Mosca e Pietroburgo. Direttore artistico del “Teatro dell’opera” uzbeko era lo straordinario regista e attore, già direttore del “Teatro Statale Ebraico”, Solomon Michoels. Nel 1942 la figlia maggiore, Natalija Vovsi-Michoels, diviene moglie di Weinberg.

Per Weinberg questi sono anni molto produttivi: nel solo 1942 compone il balletto in un atto *V boj za rodinu* (*In lotta per la patria*) e due operette: *Boevye druž’ja* (*Compagni d’armi*) и *Kar’era Klaretty* (*La carriera di Claretta*) (le partiture di queste operette non si sono conservate), la *Sonata per pianoforte* n. 2 op. 8, la *Sinfonia* n. 1 op. 10, l’*Aria per quartetto d’archi* op. 9.

Nel 1943, grazie anche all’interessamento di Šostakovič, Weinberg riesce a trasferirsi a Mosca. Esistono diverse versioni sul modo in cui la partitura della *Sinfonia* n. 1 op. 10 di Weinberg sarebbe giunta nelle mani di Šostakovič. Secondo la versione di Natalija Vovsi-Michoels a far da tramite sarebbe stato il padre, Solomon Michoels:

Metek aveva dato la partitura della prima sinfonia a mio padre perché la portasse a Mosca a Šostakovič. Questi guardò la partitura, che gli piacque molto. Dato che si era in tempo di guerra, era necessario avere il visto per l’ingresso a Mosca, e Šostakovič ci fece avere questa possibilità<sup>255</sup>.

Secondo Weinberg, intermediario era stato Jurij Levitin, allievo di Šostakovič. Si è conservata una lettera di quest’ultimo, spedita il 6 dicembre 1942 da Kujbyšev (dove Šostakovič sarebbe rimasto fino al marzo del 1943) a Izrail’ Finkel’štejn, suo collega e assistente nel corso di composizione del conservatorio di Leningrado sfollato, come già si è detto, a Taškent:

Lei mi ha già scritto diverse volte del compositore Weinberg, e sempre con grandi lodi. Mi piacerebbe molto conoscere le sue opere, perché ho molta considerazione per il Suo gusto e la Sua intuizione. Non potrebbe aiutarmi a conoscere la musica di Weinberg?<sup>256</sup>

Comunque stiano le cose, un mese o due dopo Weinberg riceve un invito ufficiale a Mosca e nell’ottobre del 1943 ha luogo il primo incontro fra i due compositori, che avrebbe dato inizio a un’amicizia destinata a durare per tutta la vita. Per vari anni Weinberg e Šostakovič abitano molto vicini, e anche questo favorisce i loro incontri. Una componente importante del loro rapporto era l’esecuzione a quattro mani: Weinberg si trova spesso a suonare per la prima volta le nuove composizioni di Šostakovič a quattro mani con l’autore. Come ricorda nel 1986

---

<sup>255</sup> «Metek gave my father [...] the score [of the First Symphony] to take with him to Moscow, so that Shostakovich would listen to it. Shostakovich so the score and liked it very much. Since it was wartime, one needed a visa to enter Moscow, and Shostakovich arranged it». Lettera di Natalija Vovsi-Michoels a Per Skans del 22 giugno 2006, cit. in Fanning, *Mieczysław Weinberg...*, cit., p. 40.

<sup>256</sup> «Вы мне уже несколько раз писали о композиторе Вайнберге, каждый раз с большой похвалой. Мне было бы очень интересно познакомиться с его сочинениями. Я ценю Ваш вкус и интуицию. Не могли бы Вы мне помочь узнать его музыку?». Emil’ Finkel’štejn, *O mastere v ličnom tone*, «Muzykal’naja Akademija», 1974, 4, p. 104.

Šostakovič adorava suonare con gli amici. Era la sua passione. Fino ai suoi ultimi giorni di vita si entusiasmava quando qualche musica nuova gli dava piacere. Perfino quando era già malato mi invitava a suonare un po' da lui<sup>257</sup>.

Una tradizione cui non vennero mai meno era quella di eseguire davanti all'altro le rispettive opere appena portate a termine, in una sorta di amichevole 'competizione'. Šostakovič per esempio dedicherà a Weinberg il *Quartetto* n. 10 op. 118, (1965) con la seguente motivazione:

Lui [Weinberg] aveva scritto nove quartetti, io ne avevo otto. Allora mi proposi di raggiungere e superare Weinberg, e così ho fatto<sup>258</sup>.

Weinberg per parte sua riconosce quanto sia stata importante per lui la scuola di Šostakovič:

Anche se molti pensano e addirittura scrivono che io sia stato allievo di Šostakovič, non lo sono mai stato. Ma la scuola di Šostakovič è stata fondamentale per il mio lavoro creativo... Šostakovič mi ha aiutato in molti modi, di alcuni dei quali non sono neppure consapevole. Forse si è dato anche da fare per suscitare simpatia per la mia musica. Mi consideravo una persona fortunata perché potevo mostrare le mie opere al miglior compositore del ventesimo secolo. È stato un onore, che inconsciamente mi ha stimolato a comporre<sup>259</sup>.

Nel breve periodo che precede la fine della guerra la produzione di Weinberg si sviluppa nell'ambito di due generi diversi: la musica da camera per piccoli complessi e i cicli vocali. Tra le opere di questi anni sono da ricordare il *Quartetto per archi* n. 3 op. 14 (che nel 1987 sarà rielaborato nella *Sinfonia da camera* n. 2) e il *Quartetto per archi* n. 4 op. 20 (lo *Scherzo* tratto da questo quartetto sarà più tardi utilizzato da Weinberg nella *Sinfonia* n. 21, dedicata alle vittime del ghetto di Varsavia), la *Sonata per violino e pianoforte* n. 1 op. 12, dedicata a Solomon Michoels, la *Sonata per violino e pianoforte* n. 2 op. 15, la *Sonata per violoncello e pianoforte* n. 1 op. 21, il *Trio per pianoforte e archi* op. 24 e il *Quintetto per pianoforte e archi* op. 18.

I cicli vocali sono per lo più dedicati al tema della guerra, sempre centrale nella sua opera: in *Evrejskie pesni* (*Canti ebraici*) op. 13 o *Detskie pesni* (*Canti infantili*), come inizialmente era intitolato il ciclo ispirato a versi del poeta ebreo polacco Itzhok-Leib Peretz, Weinberg rappresenta in modo giocoso il mondo semplice del bambino, sino a quando nell'ultima, tragica scena, intitolata *Pis'mo siroty* (*Lettera di un orfano*), il mondo infantile scompare, irrompe la guerra a seminare nella vita dei

<sup>257</sup> «Шостакович очень любил музицировать. Это была его страсть. До последних дней, если ему что-либо нравилось из новой музыки, он загорался: даже будучи больным, приглашал поиграть». Sof'ja Chentova, *V mire Šostakoviča*, Moskva, Kompozitor 1996, p. 188.

<sup>258</sup> «Он [Вайнберг] написал девять квартетов, тем самым обогнав меня (у меня их было восемь). Я поставил задачу догнать и перегнать Вайнберга, что и сделал». Lettera di Šostakovič a Isaak Glikman del 21 luglio 1964, cit. in I.D. Glikman (ed.), *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič Isaaku Glikmanu*, Kompositor, Moskva-Sankt-Peterburg, 1993, p. 196.

<sup>259</sup> «Хотя многие считают и где-то даже писали, что я – ученик Шостаковича, я им не был. Но школа Шостаковича является основой моей творческой работы. Мне многим помогал Шостакович, всего я сам не знаю. Возможно, он предпринимал шаги, чтобы вызвать симпатию к моим сочинениям. Я чувствовал себя счастливым человеком, потому что могу показать свои произведения лучшему композитору двадцатого века. Это была честь и она подсознательно активизировала сочинительство музыки». Chentova, *V mire Šostakoviča*, cit., p. 186.



bambini il terrore<sup>260</sup>. Qui il compositore scopre un linguaggio musicale personale, che univa il folclore ebraico con nuove soluzioni armoniche. *Šest' evrejskich pesen* (*Sei canzoni ebraiche*) op. 17, con parole di Samuil Galkin, è una sorta di prosecuzione del ciclo *Detskie pesni* op. 13, con l'accento posto sul rifiuto della guerra. Una linea più lirica è quella delle *Sei romanze* su versi di Fedor Tjutčev (op. 25) e delle *Tre romanze* su versi di Adam Mickiewicz (op. 22), vicine dal punto di vista stilistico al ciclo *Akacii* (*Acacie*, 1940) su versi di Julian Tuwim. Come molti altri compositori, scrittori e pittori sovietici, anche Weinberg non disdegna il pubblico dei bambini. Nascono così in questo periodo tre raccolte di brani per pianoforte intitolate *Detskie tetradi* (*Quaderni infantili*) op. 16, 19 e 23 (1944-1945), che Weinberg dedica alla figlia Viktorija.

L'euforia per la vittoria nella Seconda guerra mondiale dura relativamente poco e viene presto spenta dall'irrigidirsi del regime. I primi a subire la repressione ideologica sono i letterati. Nell'agosto del 1946 cadono in disgrazia Anna Achmatova e Michail Zoščenko<sup>261</sup>. Nell'ottobre del 1946 il plenum dell'Associazione dei Compositori accusa i giovani compositori, fra cui Weinberg, di fare ricorso a testi classici in luogo di opere sovietiche nelle composizioni vocali e di scarsa attenzione ai contenuti ideologici. In difesa di Weinberg intervengono Šostakovič e Jurij Šaporin. Le risoluzioni del Plenum sono relativamente 'morbide': ai giovani compositori si raccomanda di propagandare la bellezza della vita sovietica e di scrivere canzoni e opere su temi 'corretti' dal punto di vista dell'ideologia.

La risposta di Weinberg è quella di affiancare alla musica da camera<sup>262</sup> opere orchestrali più o meno ideologicamente 'corrette' e attente al folclore: in particolare risponde a questi requisiti *Prazdničye kartiny* (*Quadri festivi*, op. 36, 1946-1947), composizione anch'essa andata perduta nella sua forma originaria, che inizialmente avrebbe dovuto consistere di tre parti: *Privetstvennaja uvertjura* (*Ouverture di benvenuto*), *Evrejskaja rapsodija* (*Rapsodia ebraica*) e *Triumfal'naja oda* (*Ode trionfale*) dedicata al trentennale della Rivoluzione d'Ottobre.

In questi anni compone anche due nuovi cicli vocali: l'*Elegia* su testo di Friedrich Schiller *Die Sänger der Vorwelt* (op. 32) e *Šest' sonetov Šekspira* (*Sei sonetti di Shakespeare*, op. 33). Prevedendo critiche per questa scelta dei testi poetici, mentre lavora ai *Sonetti di Shakespeare* Weinberg si rivolge anche a testi di Maksim Rylskij e di Galina Nikolaeva, fra i principali autori di panegirici a Stalin: nascono così le *Quattro romanze* op. 38. La prima, *Stalinu* (*A Stalin*) è su versi di M. Rylskij,

<sup>260</sup> Pubblicata dalla casa editrice "Muzfond" nel 1944 e ristampata del 1945, è questa la prima opera edita di Weinberg. Il testo originale, in yiddish, fu tradotto in russo da Natalija Končalovskaja. La prima esecuzione ebbe luogo a Taškent, poco prima che l'autore partisse per Mosca nell'agosto del 1943.

<sup>261</sup> Nel 1946 in un famoso articolo sulla rivista «Zvezda» Andrej Ždanov li definì "un poltrone politico" e "una gentildonna lunatica che fa la spola tra il boudoir e la cappella", cit. da Rubens Tedeschi, *Ždanov l'immortale. Sessant'anni di musica sovietica*, La Nuova Italia, Venezia, 1980, p. 96.

<sup>262</sup> Sono del 1946 la *Sonata* n. 3 op. 31 e le *Legkie p'esy* (*Pezzi facili*) op. 34, entrambi per pianoforte; la *Sonata per clarinetto e pianoforte* op. 28 (in cui Weinberg utilizza come materiale tematico il Kletzmer ebraico); il ciclo *Dvenadcat' miniatjur* (*Dodici miniature*) op. 29, per flauto e pianoforte; il *Quartetto per archi* n. 6 op. 35.



la seconda, *Ja prigotovila krasnye flagi* (*Ho preparato le bandiere rosse*) su versi di G. Nikolaeva, la terza *Počemu on umer?* (*Perché è morto?*), dedicata a un soldato morto per il popolo sovietico, su versi di Il'ja Erenburg, e infine l'ultima, *Janvarskij den'* (*Giorno di gennaio*), un inno-epitaffio a Lenin, su versi di Samuil Maršak.

Il 1948 segna l'inizio di una dura campagna contro il formalismo e l'influenza occidentale nella musica: la *Risoluzione* n. 17 del 14 febbraio 1948 elenca le opere sgradite al potere la cui esecuzione e registrazione sono proibite. Per ciò che riguarda Weinberg finiscono nella "lista nera" *l'Ouverture di benvenuto* op. 44, *i Quadri festivi* op. 36, il *Quartetto per archi* n. 6 op. 35 e il ciclo vocale *Sonetti di Shakespeare* op. 33. Gli avvenimenti e l'atmosfera del 1948 sono così ricordati dal compositore:

Che cosa è stato il '48? È stato qualcosa di disgustoso, ecco cosa posso dire. È stato un colpo della spada di Damocle? Vedete, è molto difficile dirlo, perché era il '48, e dal '53 è cominciata una specie di disgelo. D'altra parte, non era una spada di Damocle, perché quasi nessuno fra i compositori fu messo in galera (beh, a parte me), e nessuno fu fucilato. Šostakovič si prese più volte un po' di paura (diciamo così), ma poi quasi subito fu mandato in America a rappresentare l'URSS a qualche festival o congresso per la pace. Gli telefonava Stalin in persona, gli telefonava Berija, gli diedero macchina, appartamento, soldi. Lui rifiutava quasi tutto. Io ero in difficoltà, perché erano alcuni anni che non mi compravano nulla, ma in qualche modo avevo tanto lavoro per il teatro, per il circo. Il cinema cominciò un po' più tardi, all'inizio degli anni Cinquanta. Perciò non posso dire che la mia situazione fosse molto difficile. Cioè, era difficile, e tuttavia ero circondato dai migliori esecutori del mondo, ero in rapporti di amicizia con loro e loro suonavano le mie opere. Non posso dire di me stesso quello che dicono altri compositori, cioè che erano perseguitati. No, direi così: chi ne aveva la possibilità non fece nulla per diffondere le mie opere. Il Ministero della cultura non ostacolava, ma nemmeno sosteneva l'esecuzione delle mie opere, che si dovette al solo desiderio intraprendente degli interpreti. E dal momento che gli esecutori erano fuori del comune, io ho ascoltato tutte le mie opere dei miei 'anni d'oro' (ma è vero che erano già gli anni Sessanta) nell'esecuzione dei migliori artisti. Così che se ora alcuni compositori dicono di essere stati perseguitati, – sì, qualcuno, forse, non veniva eseguito, qualcuno, forse, vietato. Ma non era così drammatico come certi famosi compositori vogliono far sembrare per stupire<sup>263</sup>.

È difficile valutare la sincerità questo racconto. Di fatto, Weinberg, compositore ebreo e genero di Michoels, ucciso nel gennaio del 1948 su ordine personale di

<sup>263</sup> «Что такое 48-й год? Это было противно – вот, что я могу сказать. Был ли это удар «дамоклова меча»? Понимаете, это очень трудно сказать, потому что это был 48-й год, а с 53-го началась оттепель какая-то. А с другой стороны, это не был «дамоклов меч», потому что из композиторов почти никого не посадили, ну, кроме меня, никого не расстреляли. Шостакович немножко натерпелся страху, я бы так сказал, а потом почти сразу же был послан в Америку – представлять СССР на каком-то фестивале или конгрессе мира. Ему лично звонил Сталин, звонил Берия, дали машину, квартиру, деньги. Он почти от всего отказывался. Мне было тяжело, потому что несколько лет у меня ничего не покупали, но я как-то очень много работал для театра, для цирка. Кино началось чуть позже, в начале 50-х. Значит, я не могу сказать, что было очень тяжело. То есть было тяжело, но все-таки я был окружен лучшими исполнителями мира, я с ними дружил. Они играли мои сочинения. Я не могу говорить о себе то, что говорят другие композиторы – что их преследовали. Нет, я бы так сказал, что власть имущие ничего не делали для популяризации моих сочинений. Все, что было сыграно, было сыграно не вопреки Министерству культуры, но и не с помощью министерства, а при активном желании исполнителей. А так как исполнители были замечательные, я все свои сочинения в мои «звездные годы» (это были, правда, уже 60-е годы) слушал в исполнении лучших артистов. Так что если сейчас какие-то композиторы говорят, что их преследовали, -- да, кое-что, может быть и не играли, кое-что, может быть запрещали. Но это не так драматично, как хотят для эпатажа показать некоторые известные композиторы». Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota*, cit., p. 21-22.

Stalin<sup>264</sup>, è sottoposto a un'enorme pressione e a continui pedinamenti. Fra il 1948 e il 1953 egli può pubblicare solo poche opere, che di raro vengono eseguite. Tra queste la *Sinfonietta* n. 1, op. 41, dedicata alla "amicizia tra i popoli dell'URSS". Come ricorda la moglie in una lettera indirizzata il 18 maggio 2000 a Per Skans,

all'inizio della partitura lui citava le parole di mio padre sulla parità di diritti degli ebrei in Russia. L'idea di dedicare la *Sinfonietta* all'amicizia fra i popoli era stata sua, come protesta contro l'assassinio di mio padre. Voleva sottolineare che un uomo non può essere ucciso solo in quanto ebreo. Quando l'opera fu pubblicata, la citazione del motto di mio padre fu tolta<sup>265</sup>.

La *Sinfonietta*, approvata dall'Unione dei Compositori, viene eseguita nel maggio del 1948. Nonostante questo successo, il musicologo Grigorij Bernandt la stronca sulla rivista «Sovetskaja Muzyka», accusando Weinberg di formalismo e di imitazione di Šostakovič.

Alla fine di dicembre del 1948 si tiene la seconda riunione dell'Unione dei Compositori, allo scopo di verificare i "successi" dei propri membri nel mettere in pratica le direttive ideologiche. Tichon Chrennikov, Presidente dell'Unione, inaspettatamente loda sei giovani compositori nelle cui opere aveva notato una svolta verso il realismo, e tra loro anche Weinberg. Fra le sue opere Chrennikov mostra di apprezzare le *Canzoni ebraiche* op. 13:

Weinberg ha creato un'opera splendida, piena di gioia di vivere, dedicata alla vita serena, libera e operosa del popolo ebraico nel paese del socialismo<sup>266</sup>.

Nel corso del 1948 Weinberg compone il *Concertino per violino e orchestra d'archi* op. 42 e il *Concerto per violoncello e orchestra* op. 43, che sarà eseguito solo nove anni dopo, nel gennaio del 1956<sup>267</sup>.

---

<sup>264</sup> Nel maggio 1942 Michoels era stato inaspettatamente convocato a Mosca e informato dal presidente del "Sovinformburo" (Ufficio sovietico di informazione), Solomon Lozovskij, della decisione di creare un "Comitato Antifascista Ebraico" sotto la sua direzione. Nel 1943 Michoels si era recato in America: la versione ufficiale vuole che il viaggio di Michoels e Fefer avesse avuto luogo su invito di Albert Einstein nella sua veste di Presidente del Congresso Mondiale Ebraico. In realtà, l'invito non avrebbe avuto effetto, se l'Unione Sovietica non avesse avuto bisogno dell'aiuto degli ebrei di tutto il mondo. Verso la fine degli anni Quaranta, tuttavia, la politica del potere sovietico nei confronti degli ebrei muta, i "cosmopoliti senza patria" divengono bersaglio di una persecuzione sistematica. A dare inizio a questa campagna è proprio l'assassinio di Michoels avvenuto a Minsk il 13 gennaio del 1948. Da quel momento la famiglia dell'ucciso era stata tenuta sotto costante controllo.

<sup>265</sup> «he placed a quotation from my father on the subject of the equal rights of the Jews in Russia at the top of the score. The idea to dedicate it 'to the Friendship of the Peoples' was his own, as a protest against the murder of my father/ He wanted to emphasize that a man must not be killed simply for being Jewish. When the work was printed, the motto, the quote of my father's words, was removed». *Ibidem*.

<sup>266</sup> «Вайнберг создал яркое, жизнерадостное сочинение, посвященное теме светлой свободной трудовой жизни еврейского народа в стране социализма». Tichon Chrennikov, *Tvorčestvo kompozitorov i muzikovedov posle Postanovlenija CK VKP(b) ob opere 'Velikaja družba'*, 1949, n.1, 23. Cit. in Richard Taruskin, *Russian Music at Home and Abroad: New Essay*, University of California Press, Oakland (California) 2016, p. 301.

<sup>267</sup> Il ritardo della prima diretta da Mstislav Rostropovič non era un fatto eccezionale per quegli anni: anche il *Concerto per violino e orchestra* di Šostakovič, composto nel 1947, fu eseguito per la prima volta solo sette anni dopo la sua composizione. Precedentemente a questa prima esecuzione del suo *Concerto* Weinberg vi apportò alcune modifiche.

Un ritardo ancora superiore attendeva la *Sinfonia* n. 3 op. 45, composta nel 1949. La *Sinfonia* tratta un tema costante nella produzione di Weinberg, quello degli orrori della guerra, mescolando in modo organico melodie liriche e motivi folclorici: nella prima parte una canzone popolare bielorusa, mentre nella seconda una mazurka polacca, che ricompare in forma modificata nel finale. La prima della *Sinfonia* era già fissata e le prove cominciate quando giunge l'ordine di annullare l'esecuzione. La spiegazione ufficiale era che lo stesso Weinberg vi avrebbe rinunciato dopo aver rilevato alcuni "errori". Una volta "emendata" la sinfonia sarà eseguita solo nel 1960.

Minore attenzione e meno rilievi venivano mossi ai generi "brevis": in questi anni Weinberg scrive *suites* sinfoniche, usando intonazioni del folclore slavo ed ebraico: *Rapsodija na moldavskie temy* (*Rapsodia su temi moldavi*) op. 47 n. 1, *Pol'skie napevy* (*Melodie polacche*) op. 47 n. 2, *Rapsodija na slavjanskije temy* (*Rapsodia su temi slavi*). Continuando a porsi l'obiettivo di essere accessibile all'ascoltatore e, in questo caso, all'esecutore, Weinberg scrive le due *Sonatine per violino e pianoforte* op. 46 e 49. Forse il compositore, nello scegliere questo genere, 'semplificato' rispetto alle sonate, pensava a esecutori studenti.

Una delle poche composizioni di questo periodo a non recare il marchio della pressione ideologica è il ciclo vocale su versi di Alekandr Blok *Za gran'ju prošlych let* (*Oltre il limite dei giorni passati*) op. 38. Apparso sedici anni prima delle *Sem' romanov na stichi Bloka* (*Sette romanze su versi di Blok*) di Šostakovič, il ciclo dimostra come l'influenza esercitata da Weinberg su Šostakovič e viceversa fosse sempre reciproca, e non possa essere liquidata come semplice imitazione da parte di Weinberg. Da quest'opera, molto importante per Weinberg, derivano alcune soluzioni e melodie utilizzate più tardi nelle sue *Sinfonie* n. 4 e n. 7. Così come il ciclo vocale dei *Sonetti di Shakespeare* è contiguo a quelli composti su versi di poeti sovietici, così anche il ciclo blokiano è contiguo alla *Cantata V kraju rodnom* (*Nel paese natio*) op. 51, che celebra Stalin e l'esercito, la bellezza degli immensi spazi sovietici e l'amicizia fra i popoli. La prudenza consigliava di dare ascolto alle richieste del partito: propaganda della gioiosa vita sovietica, amicizia fra i popoli e motivi folclorici.

Relativamente ostracizzato, come molti altri compositori sovietici, e anche in conseguenza della diffusione della musica di consumo, Weinberg è costretto a guadagnarsi da vivere componendo musica applicata. Chi non riceveva commissioni da parte dello stato, e di conseguenza anche esecuzioni garantite, doveva trovare delle strade alternative: la radio, il circo, il cinema.

Come ricorda nelle proprie memorie la moglie di Boris Čajkovskij, Janina-Irena Moszyńska-Čajkovskaja, in quegli anni né Weinberg né suo marito ricevevano commissioni per musica da concerto. Lei, in quegli anni impiegata alla Radiotelevisione di stato, ne favorisce la collaborazione a trasmissioni e spettacoli radiofonici per bambini<sup>268</sup>. Weinberg collabora con Samuil Maršak per *Veseloe*

<sup>268</sup> «Apart from the "serious" music, Weinberg wrote very much for Lenfilm, possibly even more than for Mosfilm [...] He wrote a lot for cartoon films, and there was much music for children. In the years after the 1948 Decree, Metek (like Boris [Čajkovskij. A. ZH.]) did not get any commissions to write

*putešestvie čerez alfavit (Allegro viaggio attraverso l'alfabeto)* e compone le canzoni per lo spettacolo radiofonico di Vadim Korostylov e Michail L'vovskij *Dimka-nevidimka (Dimka l'invisibile, 1954)*.

Il catalogo ufficiale di Weinberg comprende anche cinque raccolte di musica circense composta tra il 1948 e il 1952. Nell'Unione Sovietica il circo occupava un posto notevole nella gerarchia delle arti: lo stato vi investiva molto denaro e, insieme al balletto, esso era l'orgoglio del paese nei confronti dell'Occidente. Lenin considerava il circo un importante strumento di propaganda, secondo solo al cinema in termini di efficacia. L'accompagnamento musicale dello spettacolo circense aveva il compito di dare forma, di unire i singoli numeri in un tutto unico: lo spettacolo si apriva con l'*ouverture* e finiva con una chiusa. La reputazione come autore di musica da circo di alto livello aiuta molto Weinberg. In quegli stessi anni viene fondata la Biblioteca della musica circense, il cui patrimonio è inizialmente costituito da opere, oltre che sue, di Isaak Dunaevskij, Dmitrij Kabalevskij, Aram Chačaturjan, rappresentanti di spicco dell'élite musicale sovietica<sup>269</sup>.

---

concert music. During the period when I was working as an editor at the children's department of the Gosteleradio I sometimes commissioned music for children's broadcasts from Metek. And this money of course helped him. The most difficult years were from 1948 up to 1951/52... In those years Boris worked as a music editor at the Music Department of Gosteleradio. Weinberg did not have any official position, however; for him these years were hard» («Oltre alla musica accademica, Weinberg scrisse molto per gli studi cinematografici, per la *Lenfil'm*, forse ancor più che per la *Mosfil'm*. Scriveva molta musica per cartoni animati e per bambini. Negli anni successivi al decreto del 1948 Metek, come anche Boris [Čajkovskij] non ricevettero commissioni per musica da concerto. Nel periodo in cui ho lavorato come redattrice della redazione per l'infanzia della Radiotelevisione di stato, di tanto in tanto ordinavo a Metek della musica per le trasmissioni destinate ai bambini. E quei soldi gli erano certamente di grande aiuto. Gli anni più difficili furono dal '48 al '51-52. Boris lavorava come redattore musicale alla Radiotelevisione, Metek non aveva un posto ufficiale di lavoro e per lui questo periodo era molto difficile»). Fanning, *Mieczyslaw Weinberg...*, cit., p. 80.

<sup>269</sup> Isaak Dunaevskij (1900-1955), Dmitrij Kabalevskij (1904-1987), Aram Chačaturjan (1903-1978) occupano tutti posizioni di potere all'interno dell'Unione dei compositori e un posto di primo piano nel panorama musicale sovietico: Aram Chačaturjan, autore dell'inno ufficiale dell'Armenia (1944) è insignito quattro volte del Premio Stalin, di un Premio Lenin e di un Premio Statale. Dunaevskij vince il Premio Stalin per la musica composta per i film *Cirk (Il circo, 1936)* e *Volga-Volga (1938)*. Kabalevskij, uno dei fondatori dell'Unione dei compositori, figura pubblica molto potente in URSS, presidente della commissione per l'educazione musicale dei bambini, vanta ben quindici importanti riconoscimenti di Stato. Il Premio Stalin gli viene assegnato tre volte (1946, 1949 e 1951).



Immagine 20 – Frontespizio della Marcia di Weinberg nella collana di musica circense “Glavnoe upravlenie cirkov, OrkestrOTEKA” (Moskva 1950).

Nel 1951 Weinberg collabora con ventotto episodi alla messa in scena dello spettacolo teatrale *Studenty* (*Gli Studenti*) di Vladimir Lifšic (1913-1978). Inoltre, e ciò è particolarmente importante per noi, dal 1949 al 1953 compone quattro partiture per il cinema di animazione, di cui parleremo in seguito (v. p. 113).

Il 6 febbraio 1953 Weinberg è arrestato nell’ambito della campagna contro i “medici assassini”, il cui capo sarebbe stato Miron Semenovič Vovsi, zio di sua moglie Natalija Vovsi-Michoels. La notizia ufficiale dell’inizio della campagna appare sulla *Pravda* del 13 gennaio 1953 con la pubblicazione dell’articolo intitolato *Podlye špioni i ubijcy pod maskoj professorov-vračej* (*Vili spie e assassini mascherati da medici e professori*). Nell’articolo, che per una strana e fatale coincidenza esce nel giorno del quinto anniversario dell’assassinio di Michoels, quest’ultimo viene citato come agente del JOINT (*American Jewish Joint Distribution Committee*) e accusato di aver trasmesso a suo cugino Miron Vovsi le istruzioni del JOINT circa i membri del governo che i medici avrebbero dovuto eliminare. L’articolo, come il comunicato del governo, insiste in modo particolare sul carattere sionista del complotto:

La maggior parte dei membri del gruppo terroristico – Vovsi, B. Kogan, Fel’dman, Grinštejn, Ètinger e altri – è stata comprata dallo spionaggio americano. Sono stati arruolati da una filiale dei servizi segreti americani, l’organizzazione internazionale borghese e nazionalista ebraica ‘Joint’. La faccia laida di questa organizzazione spionistica sionista, che nascondeva la sua vile attività sotto la maschera della beneficenza, è stata pienamente smascherata<sup>270</sup>.

<sup>270</sup> «Большинство участников террористической группы — Вовси, Б. Коган, Фельдман, Гринштейн, Этингер и другие — были куплены американской разведкой. Они были завербованы филиалом американской разведки — международной еврейской буржуазно-националистической организацией ‘Джойнт’. Грязное лицо этой шпионской сионистской организации, прикрывающей свою подлую деятельность под маской благотворительности, полностью разоблачено». *Podlye špioni i ubijcy pod maskoj professorov-vračej*, «Pravda», 13.02.1953.



Al termine della prima rappresentazione della *Cantata V kraju rodnom* (Nel paese natio) e della *Moldavskaja rapsodija* (Rapsodia moldava) per violino e orchestra Weinberg viene portato via, nel bel mezzo della cena di festeggiamento:

In quegli anni c'era la consuetudine di ritrovarsi insieme dopo il concerto e di festeggiare fino alla metà della notte... Siamo andati [a casa sua] in Tverskoj Bul'var e ci siamo messi a tavola a scambiarsi le nostre impressioni sullo splendido concerto. D'un tratto si udì un lungo suono di campanello alla porta, poi un altro [...] Alla fine si capì che erano venuti ad arrestare Weinberg. Per come mi ricordo adesso, Metek era in piedi, già col cappotto indosso, senza cravatta né cintura. Metek disse: "Cari amici, non sono colpevole di nulla. Scusatemi, per piacere"...e così se ne andò. Questo episodio è molto caratteristico del suo modo di essere: nonostante la sua vulnerabilità, i suoi modi infantili e timidi, affrontò un simile momento con grande coraggio<sup>271</sup>.

Fra le accuse vi erano il tentativo di organizzare una regione ebraica in Crimea<sup>272</sup> e il nazionalismo ebraico, individuato dal KGB nella sua *Sinfonietta* n. 1.

Šostakovič si dà subito da fare per liberare l'amico e collega. Insieme alla moglie Nina Vazar prepara una dichiarazione in virtù della quale i coniugi avrebbero potuto assumere la tutela della figlia di Weinberg, Viktorija, nel caso che Natalija Vovsi-Michoels fosse stata arrestata. Weinberg ne era consapevole, e temeva per loro:

Ero solo in una camera dove potevo stare solo seduto, non sdraiato. La notte periodicamente si accendeva la luce abbagliante di un faro che rendeva impossibile dormire... Verso il 19 dicembre il giudice istruttore mi disse in modo enigmatico: "Ci sono i tuoi amichetti che intercedono in tuo favore". Io non feci domande, perché poteva essere una provocazione. Se avessi fatto il nome di qualcuno, avrebbero potuto arrestarlo. Sta di fatto, comunque, che Šostakovič aveva scritto una lettera a Berija<sup>273</sup>.

Sono tuttavia altre le circostanze che giocano a favore di Weinberg. Il 5 marzo 1953 muore Stalin, e già il 4 aprile vengono liberati molti di coloro che erano stati coinvolti e condannati per la "congiura dei camici bianchi": uno degli ultimi a uscire,

---

<sup>271</sup> «In those years it was usual to get together without fail after concerts, to celebrate for half the night... We went to the [flat at the] Tverskoy Bulvard and sat down together, sharing our impressions from the excellent concert. All of a sudden there was a long ring at the door. Then another. [...] In sum it turned out that some two men had come to arrest Weinberg. As far as I now remember, Metek was standing there, already in his overcoat, without his tie and belt. And Metek said: 'Dear friends! I am not guilty of anything. Please excuse me...' And so he left. This episode from Metek's life was very characteristic of him – in spite of all his vulnerability, his childishness and a certain timidity, he endured this moment in a very courageous way». Janina-Irena Moszyńska-Čajkovskaja, *Lettera a Per Skans del 28 maggio 2000*, cit. in Fanning, *Mieczyslaw Weinberg...*, cit., p. 89.

<sup>272</sup> «Varie centinaia di intellettuali furono arrestati; un certo numero di essi [...] furono deportati in Siberia e poi giustiziati, nel 1952, con l'accusa di aver proposto, a fini di sabotaggio, di riunire ebrei nella Crimea svuotata dai suoi tatarì». Nicolas Werth, *Storia dell'Unione sovietica*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 414.

<sup>273</sup> «Я был в одиночной камере, где я мог только сидеть, не лежать. Ночью периодически включался яркий свет из прожектора, так, что было невозможно спать... Приблизительно вокруг 19 февраля следователь сказал мне загадочно: «за тебя дружки заступаются» Я не стал расспрашивать, так как это могла быть провокация. Если бы я упомянул чье-нибудь имя, они могли бы арестовать этого человека. Во всяком случае, это факт, что Шостакович написал Берии письмо». Manašir Jakubov, *Mečislav Vajnborg: «Vsju žizn' ja žadno sočinjal muzyku»*, «Utro Rossii», 7(67) (16-22 febbraio 1995), p. 12.

come ricorda Natalija Vovsi-Michoels, è proprio Miron Vovsi (il 14 aprile). Dopo qualche giorno, il 27 aprile, viene liberato anche Weinberg.

Nell'ottobre del 1954 Šostakovič porta a termine la composizione della sua *Sinfonia* n. 10 e, come era già più volte successo, prega Weinberg di eseguirne insieme a lui una trascrizione a quattro mani. La nuova opera doveva essere sottoposta al giudizio del consiglio moscovita e di quello leningradese dell'Unione dei compositori. Per Weinberg si tratta di un importante ritorno alla vita e all'ambiente professionale. Quando la sinfonia è criticata a Mosca nel corso di una seduta dell'Unione dei compositori, nell'aprile del 1954, Weinberg interviene in difesa dell'opera e osa opporsi ai musicologi burocrati che trovano la sinfonia "non corrispondente alla linea del partito". Questo intervento, così poco consono al carattere di Weinberg, si spiega con la sua enorme riconoscenza verso Šostakovič per il suo intervento durante la sua prigionia.

Dopo la morte di Stalin il "disgelo" politico penetra ovunque, e coinvolge anche l'Unione dei compositori. Nel 1955, quando diversi settori dell'Unione vengono riorganizzati, a Weinberg viene proposto di diventare membro della commissione preposta alla produzione musicale per le masse popolari (*massovye muzykal'nye žanry*). La collaborazione con l'Unione era sintomo certo di una riabilitazione agli occhi della società sovietica. Come scrive David Fanning nella sua monografia su Weinberg:

Nessuno si aspettava rapidi cambiamenti in nessun campo dopo la morte di Stalin, sebbene si sperasse cautamente che alcuni aspetti delle politiche artistiche potessero ammorbidirsi, ad esempio per quanto riguarda i rapporti tra le autorità e quelli con inclinazioni relativamente moderniste. Fino ad allora non esistevano avanguardie musicali o compositori classificati come tali nell'URSS. Nel 1960, tuttavia, compositori come Andrej Volkonskij, Galina Ustvol'skaja, Edison Denisov, Sofija Gubajdulina, Alfred Šnitke e Arvo Pärt erano già comparsi sulla scena. Tutti erano modernisti nel senso che cercavano di distanziarsi in modo piuttosto netto dall'eredità di Šostakovič e di Prokofiev, in un modo che Weinberg, nonostante la sua apertura all'innovazione stilistica, non ha mai accettato. Tutti sognavano nuovi mondi di espressione nei loro anni di studio, che (con l'eccezione di Ustvol'skaja che era qualche mese più grande di Weinberg) coincidevano con l'inizio del *Disgelo* (dal nome dell'eponimo romanzo di Il'ja Erenburg del 1954). Tutti guardavano l'ufficiale Unione dei compositori con un sospetto che in una certa misura era reciproco. Ma una sovversione apertamente contro culturale era fuori discussione, anche se i compositori avessero voluto praticarla (il che è dubbio). Al contrario, la coesistenza pacifica era l'unica politica realistica. Ogni compositore sovietico doveva essere un membro dell'Unione se voleva una carriera. Sia i modernisti che gli indipendenti godevano dei privilegi che derivavano dall'appartenenza all'Unione, in cambio della quale occasionalmente si dovevano scrivere opere su commissione, non di rado di carattere propagandistico<sup>274</sup>.

---

<sup>274</sup> «No one expected swift changes in any field after Stalin's death, though it was cautiously hoped that some aspects of policies in the arts might soften up, for example as regards the relationship between the authorities and those with relatively modernist inclinations. There was as yet hardly any musical avant-garde, or composers who were categorized as such in the USSR. By 1960, however, composers such as Andrey Volkonsky, Galina Ustvol'skaya, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke and Arvo Pärt had all appeared on the scene. All were modernists in the sense that they sought to distance themselves quite sharply from the heritage of Shostakovich and Prokofiev, in a way that Weinberg, for all his openness to stylistic innovation, never countenanced. All nurtured dreams of new worlds of expression in their student years, which (with the exception of Ustvol'skaya who was a few months older than Weinberg) coincided with the beginnings of the Thaw (named after Ilya Erenburg's eponymous novel of 1954). All regarded the official Composers' Union with a suspicion that to a certain extent was mutual. But outright counter-cultural subversion was not an option, even if

I tre mesi di prigionia minano però irreparabilmente la salute fisica di Weinberg, e senza dubbio influiscono sulla sua visione del mondo. Negli anni che seguono immediatamente l'arresto e la morte di Stalin, il compositore scrive un numero limitato di opere adatte a essere incluse nel catalogo della sua musica accademica: fra di esse, la *Sonata per violino e pianoforte* n. 5 op. 53, una composizione straordinaria dedicata a Šostakovič, probabile espressione musicale della gratitudine per l'aiuto prestatogli durante l'arresto. Ultima nell'elenco delle opere precedenti al XX Congresso è la *Sonata per pianoforte* n. 4, op. 56.

A questa scarsa produzione accademica si accompagna l'inizio di una fase in cui Weinberg si apre a generi diversi, quali il balletto *Zolotoj ključik* (*La piccola chiave d'oro*) op. 55 su libretto di Aleksandr Gajamov. Ispirata alla fiaba di Aleksej Tolstoj *Prıključenija Buratino ili Zolotoj ključik* (*Le avventure di Burattino, ovvero la piccola chiave d'oro*), la prima versione del balletto viene composta negli anni 1954-55. Anche in questo caso la messa in scena si fa aspettare ben sette anni<sup>275</sup>.

A questo stesso periodo risale l'inizio della composizione di musica per film. Dopo i quattro cartoni animati degli anni 1949, 1950 e 1953 i primi film per cui Weinberg scrive la colonna sonora (se si trascurano le prove giovanili a Varsavia) sono *Dva druga* (*Due amici*), *Na lesnoj èstrade* (*Sul palcoscenico del bosco*), *Tanjuša, Tjavka, Top i Njuša* (*Tanjuša, Tjavka, Top e Njuša*), e *Ukrotitel'nica tigrov* (*La domatrice di tigre*), tutti del 1954. La collaborazione di Weinberg con il mondo del cinema sarà destinata a durare sino al 1989, con la composizione di più di sessanta partiture per film e film di animazione (v. p. 113).

Il 25 febbraio 1956 Chruščev legge al ventesimo congresso del partito il celebre discorso *Sul culto della personalità e sulle sue conseguenze*. Per quanto riguarda la musica, il nuovo corso politico significava l'abrogazione della risoluzione del 1948 *Sull'opera "La grande amicizia" di V. Muradeli*; anche se di fatto i compositori fatti bersaglio di critiche nel 1948 erano già stati riammessi alla vita musicale, l'atto simbolico della rimozione dell'accusa è un avvenimento di un'importanza senza precedenti, che comporta anche per Weinberg una totale riabilitazione. Ma il compositore non torna a partecipare attivamente alla vita socio-musicale: la sua salute, che era sempre stata molto fragile, lo era divenuta ancor più dopo l'arresto. Nella sua limitata cerchia di amici e colleghi l'amicizia con Šostakovič continua a

---

composers had wanted to adopt such posture (which is doubtful). On the contrary, peaceful coexistence was the only realistic policy. Every Soviet composer had to be a member of the Union if they wanted a career. The modernists and independents alike enjoyed the privileges that came with Union membership, in exchange for which occasionally wrote works on commission, not seldom of a propagandistic character». Cit. in Fanning, *Mieczysław Weinberg...*, cit., p. 89.

<sup>275</sup> Il lungo intervallo fra composizione e messa in scena fu certamente dovuto a motivi politici. Aleksej Tolstoj, che pure godeva di un certo favore presso Stalin e chiaramente ci teneva a non perdere questa posizione, non era riuscito a trattenersi dallo scrivere una satira sociale troppo trasparente. I problemi della tirannia, della ricerca di un paese migliore, della violenza, e altri ancora traspasano con evidenza dalla fiaba che si ispira al soggetto italiano di Pinocchio, ben noto al grande pubblico. Nel 1961 Weinberg rielaborò il balletto, aggiungendo nuovi personaggi e componendo ex novo quasi metà del materiale musicale. Nel 1964 avrebbe scritto quattro *suites* orchestrali che si basavano sulla musica della prima e della seconda versione del balletto.



occupare la posizione principale e a costituire una fonte importante di ispirazione. A quegli anni risale anche la conoscenza con Andrej Volkonskij, il primo compositore sovietico a utilizzare il sistema dodecafonico e a occuparsi di musica barocca. Volkonskij prende parte come clavicembalista alla prima esecuzione della *Sinfonia* n. 7 di Weinberg, nel 1964.

Nel decennio 1956-1966 la produzione di Weinberg è ricca e variegata: tornato dopo undici anni al genere del quartetto per archi Weinberg ne compone cinque (nn. 7, 8, 9, 10, 11), tra il n. 8 op. 66 (1959) è per molti anni il più eseguito fra tutti i suoi diciassette quartetti. Risalgono a questi anni sonate, sinfonie, concerti, balletti, suites, numerosi cicli vocali, romanze e alcune cantate. La musica vocale di questo periodo si sviluppa fundamentalmente nella direzione che porterà alla creazione dell'opera *Passażirka* (*La passeggera*), op. 97. La visione del mondo drammatica, ma luminosa, di Weinberg trova consonanze nella poesia di Julian Tuwim, di Adam Mickiewicz, di Leopold Staff, Stanisław Wygodzki, del poeta ungherese Sándor Petöfi, dei poeti sovietici Aleksandr Jašin e Evgenij Vinokurov. Al grande poema di Julian Tuwim *Kwiaty Polskie* (*I fiori della Polonia*) è ispirata anche la *Sinfonia* n. 8 per tenore, coro misto e orchestra, op. 83, intitolata *Cvety Pol'si* (*I fiori della Polonia*), dedicata agli orrori della guerra e degli anni del dominio nazista in Polonia. Appartiene a questo periodo una delle sue più famose colonne sonore, quella composta per il film di Michail Kalatozov *Quando volano le cicogne* (1956-1957), vincitore della Palma d'Oro a Cannes nel 1958.

Nel 1965-67 viene composto il *Requiem* op. 96, dedicato a tutte le vittime della guerra. Quest'opera in qualche modo 'corrisponde' al *War Requiem* op. 66 di Britten, al *Dies irae* (1967) di Penderecki e alla *Sinfonia* n. 14 op. 135 di Šostakovič, composte all'incirca negli stessi anni. L'autore utilizza testi di poeti di vari paesi, dei russi Dmitrij Kedrin e Michail Dudin, dello spagnolo Federico Garcia Lorca, dell'americana di origini ebraiche Sara Teasdale, del giapponese Munetoshi Fukugawa. Su versi di quest'ultimo l'anno prima aveva scritto la cantata *Chirosimskoe pjatistišie* (*Pentastico di Hiroshima*), che diviene la quarta parte del *Requiem*. L'epigrafe stampata sul frontespizio della partitura è un verso tratto dalla poesia di Aleksandr Tvardovskij *V čas mira* (*Nell'ora della pace*), composta il 3 agosto 1945 e dedicata alla fine della guerra:

Ещё теплы стволы орудий,  
И кровь не всю впитал песок,  
Но мир настал. Вдохните, люди,  
Переступив войны порог...<sup>276</sup>

Considerata da Weinberg la più importante fra le sue composizioni *La passeggera* (1967-1968) rappresenta il suo primo cimento in campo operistico<sup>277</sup>. Si

<sup>276</sup> «Ancora è calda la canna delle armi, / E la sabbia non ha assorbito tutto il sangue, / Ma è venuta la pace. Respirate, gente / che avete varcato la soglia della guerra». *V čas mira*, Aleksandr Tvardovskij, *Vasilij Terkin. Voennaja lirika*, Voennoe izdatel'stvo Ministerstva oborony SSSR, Moskva 1966, p. 344.

<sup>277</sup> Anna Giust, *Passażirka di Mieczysław Weinberg: opera russa e tematica ebraica nella 'scuola*

tratta di una composizione molto organica e tipica del compositore: vi si ritrovano sia l'intreccio su base polacca a lui caro, sia lo spirito dell'internazionalismo e una netta ispirazione antifascista. È noto che egli considerava *La passeggera* il proprio capolavoro; qui si esprime nel modo più completo il suo dolore per la morte di tante e tante persone per l'arbitrio e la crudeltà di altri uomini. Per tutta la vita, con tutta la sua creazione, egli esorta a non dimenticare gli orrori della guerra, le vittime dell'Olocausto, i bimbi innocenti periti. Per questo è così importante che oggi l'opera abbia trovato stabilmente posto nei repertori teatrali e che sinfonie e quartetti siano eseguiti e incisi sia in Russia che in Occidente.

Il libretto dell'opera, opera di Alexander Medvedev e Juri Lukin, è basato sull'omonimo racconto della scrittrice polacca Zofia Posmysz, scritto nel 1962, tradotto in russo poco dopo e pubblicato nella rivista «Inostrannaja literatura». Dal racconto furono tratti un film, un telefilm e uno spettacolo radiofonico. Come ricorda la stessa Zofia Posmysz, Šostakovič aveva letto il racconto e consigliato a Weinberg di utilizzare questo materiale letterario per trarne un'opera:

Dmitrij Šostakovič ha letto la storia e consigliato a Weinberg di realizzare un'opera dal materiale. Il libretto è stato scritto dal musicologo Aleksandr Medvedev<sup>278</sup>.

Zofia Posmysz era sopravvissuta ad Auschwitz e il suo racconto si basava sulla terribile esperienza del lager. La narrazione si apre con l'incontro fra un'ex detenuta e una sorvegliante. L'azione si svolge quindici anni dopo la guerra, in quella che doveva essere la sua nuova vita. Il problema etico fondamentale verte sulla possibilità di vivere con una simile esperienza alle spalle, sul "contrappunto" temporale fra un presente apparentemente sereno e un terribile passato. La specificità dell'opera e le leggi della drammaturgia musicale richiedevano l'introduzione nel libretto di importanti integrazioni. Compaiono personaggi nuovi — la maestra russa Katja, l'anziana contadina polacca Brońka, la giovane francese Yvette, la ceca Vlasta — alla cui introduzione l'autrice del racconto cerca invano di obiettare, osservando come il loro carattere internazionale sapesse di propaganda. Medvedev le risponde che senza un simile intervento sarebbe stato impossibile anche solo pensare alla messa in scena dell'opera. Tuttavia la sua prima esecuzione in forma di concerto si svolge solo nel 2006 a Mosca, mentre la prima mondiale in forma scenica ha luogo il 21 luglio 2010 al festival musicale di Bregenz (Austria) in coproduzione con il "Teatr Wielki" di Varsavia, la "English National Opera" e il "Teatro Real" di Madrid (direttore Teodor Currentzis, regista David Pountney).

La musica de *La passeggera* commuove per la sua profonda verità, per la nitida precisione nel disegnare le immagini. Nonostante i forti contrasti tra scene cariche di tensione drammatica e scene limpidamente liriche, tra tragico e grottesco, e

---

šostakoviciana', «Europa Orientalis», 37 (2018), pp. 173-201; Fanning, *Mieczysław Weinberg...*, cit., pp. 117-120; Mogl, *Juden, die ins Lied sich retten...*, cit., pp. 286-367.

<sup>278</sup> «Dmitrij Šostakovič ha letto la storia e consigliato a Weinberg di realizzare un'opera dal materiale. Il libretto è stato scritto dal musicologo Aleksandr Medvedev». Zofia Posmysz, *Die Passagierin*, «Östeuropa», cit., p. 152.

nonostante il fatto che il linguaggio musicale dell'opera comprenda sia motivi popolari del folclore, sia elementi atonali, dodecafonici, la rigorosa unità stilistica dell'opera non va mai perduta, in un perfetto equilibrio di tutti gli elementi formali e strutturali. Nella nota introduttiva all'edizione dell'opera per pianoforte a quattro Šostakovič scrive:

Non mi stanco di appassionarmi all'opera *La passeggera* di Weinberg. Per tre volte l'ho ascoltata, ho studiato la partitura e ogni volta ho capito più a fondo la bellezza e la grandezza di questa musica. È un'opera magistrale, perfetta per stile e forma<sup>279</sup>.

Non è questo il luogo per ricostruire l'intera, vastissima produzione di Weinberg. Il catalogo del compositore si arricchisce nel decennio 1965-1975 di due *Quartetti per archi* (n. 11, op. 89 e n. 12, op. 103), *Ventiquattro preludi per violoncello* (op. 100, dedicata a Rostropovič), numerose sonate per violino (n. 2, op. 95), per violoncello (n. 2, op. 86; n. 3 op. 106), per viola (n. 1, op. 107), per contrabbasso (op. 108), e tre grandi sinfonie con coro (n. 9, op. 93; n. 10, op. 98; n. 11), profondamente differenti tra loro.

La *Sinfonia* n. 9 per coro misto e grande orchestra dal sottotitolo *Ucelevšie stroki (Righe superstiti)*, come la precedente *Sinfonia* n. 8, è ispirata a versi di Julian Tuwim e di Władysław Broniewski. La *Sinfonia* n. 11 dal sottotitolo *Toržestvennaja (Solenne)* è dedicata al centenario della nascita di Lenin. Originariamente composta di tre parti, è integrata con una quarta parte, la *Cantata V etot den' rodilsja Lenin (In questo giorno è nato Lenin)*, aggiunta probabilmente dopo la data del giubileo. La *Sinfonia* n. 10 si contrappone radicalmente a queste descritte sopra. Orchestrata per un complesso di diciassette strumenti e articolata in parti intitolate *Concerto Grosso, Pastorale, Canzone, Burlesque, Inversion* questa sinfonia è dedicata da Weinberg, che vi utilizza sia la musica aleatoria, sia le serie dodecafoniche, a Rudol'f Baršaj, fondatore della prima orchestra da camera dell'URSS, cui si deve la 'scoperta' della scuola neoviennese.

Gli anni Settanta sono caratterizzati dalla nascita di quattro opere in una volta. *Madonna i soldat (La madonna e il soldato)*, op. 105, è composta nel 1970-71 sulla base del racconto di Vladimir Bogomolov *Zosja*. Al libretto, come nel caso de *La passeggera*, lavora Aleksandr Medvedev. L'opera è dedicata al trentesimo anniversario della vittoria nella Seconda guerra mondiale. La trama ha carattere lirico, anche se l'azione principale, l'amore di un soldato russo per una ragazza polacca di campagna, si svolge durante la guerra. La prima ha luogo nel marzo del 1975 a Leningrado, grazie a un deciso impegno di Šostakovič, che ne aveva un'altissima opinione dal punto di vista sia musicale e drammaturgico. Dopo aver composto due opere così serie, dolorose sul piano tematico, Weinberg si volge al genere comico. Nascono così *Ljubov' D'Artan'jana (L'amore di d'Artagnan)*, ispirata ai *Tre*

---

<sup>279</sup> «Не устаю восхищаться оперой «Пассажи́рка» М. Вайнберга. Трижды слушал ее, изучал партитуру, и с каждым разом все глубже постигал красоту и величие этой музыки. Мастерское, совершенное по форме и стилю произведение». Dmitrij Šostakovič, *Predislovie*, in *Passažirka. Opera v 2-x dejstvijach, 8 kartinach s épilogom. Po odnoimennoj povesti Zofii Posmyš. Klavir*, Sovetskij kompositor, Moskva 1977, p. 4.

*moschettieri* di Alexandre Dumas, *Mazl tov! (I nostri auguri)*, basata su motivi del racconto di Sholem Alejchem e *Ledi Magnezija (Lady Magnesia)*, ispirata al dramma di Bernard Shaw *Passion, Poison and Petrification*. Per questa, come per la precedente, è lo stesso Weinberg a scrivere il libretto.

Molte opere di Weinberg contengono dediche. Evidentemente si tratta per lui di una forma di comunicazione con le persone vicine e care. Ad esempio, il *Quartetto* n. 10 del 1965 è dedicato a Ol'ga Rachal'skaja, che presto diviene la sua seconda moglie. Il *Quartetto* n. 11, caratterizzato da una particolare intimità e profondità, dalla trasparenza e dalla compattezza della forma, è dedicato invece alla figlia maggiore, Viktorija. Il *Quartetto* n. 12 è dedicato a un suo intimo amico, il compositore Veniamin Basner. Le sonate per strumenti solisti sono dedicate rispettivamente a Mstislav Rostropovič (quelle per violoncello) e a Michail Fichtengol'c (quelle per violino).

Nell'agosto del 1975 scompare Šostakovič. Per Weinberg è una perdita enorme: da sempre suo amico e interlocutore privilegiato, Šostakovič era stato presente in molti momenti cruciali della sua vita, dall'invito a trasferirsi a Mosca da Taškent, alla fine della guerra, all'intervento per liberarlo dalla galera, sino alla proposta di comporre l'opera *La passeggera*. Alla sua memoria Weinberg dedica la *Sinfonia* n. 12, una sinfonia che è un puro esempio del genere, priva di carattere programmatico, senza parti vocali, né coro.

Con la morte dell'amico, collega, e maestro, la vita creativa di Weinberg, incapace di lottare per un proprio posto nella comunità musicale, di ottenere l'esecuzione delle proprie opere, di seguire le mode, entra in un cono d'ombra. Negli anni Ottanta la società sovietica stava cambiando molto rapidamente. L'Unione Sovietica viveva i suoi ultimi anni. La capacità di unire l'alta qualità della composizione con i dettami ideologici non era più necessaria. La cortina di ferro si stava dissolvendo e lo spazio musicale si riempiva di nuovi generi e correnti. Weinberg rimane fedele alla via che aveva scelto tanto tempo prima. Come scrive nel suo articolo Verena Mogl,

Weinberg era interessato soprattutto ai temi della guerra e dell'Olocausto, che determinarono il carattere della sua creazione. Le opere leggere, o anche solo allegre, nel suo enorme retaggio musicale sono estremamente rare. Come disse egli stesso, questa scelta dei temi non era la conseguenza di una libera scelta artistica. L'esperienza della guerra e la sorte della sua famiglia lo indussero a considerare il lavoro sul tema della guerra un dovere morale<sup>280</sup>.

---

<sup>280</sup> «In einer Vielzahl seiner eigenständigen Werke hingegen setzte Weinberg sich kompositorisch mit dem Krieg und dem Holocaust auseinander, was den Charakter seiner Musik nachhaltig beeinflusste. Gänzlich leichtfüßige, gar lustige Werke sind in Weinbergs umfangreichem Œuvre die Ausnahme. Eigenen Aussagen zufolge resultierte diese thematische Gewichtung jedoch nicht aus einer freiwillig getroffenen künstlerischen Entscheidung. Vielmehr fühlte Weinberg sich eigenen Aussagen zufolge angesichts der selbst erlebten Kriegswirren und des Schicksal seiner Familie moralisch verpflichtet, sich künstlerisch mit der Erfahrung des Krieges auseinanderzusetzen». Verena Mogl, *Musik in Bewegung*, «Östeuropa», 60, 7, 2010, pp. 134.

Weinberg lavora instancabilmente sino alla fine della sua vita. Il lavoro era la sua vita, una vita sempre più isolata dal mondo esterno:

La mia salute è malferma, come succede spesso agli anziani. La mia cerchia di amici e conoscenti si sta restringendo con velocità catastrofica. La mia famiglia è il mio punto fermo<sup>281</sup>.

Continuando la collaborazione col librettista Aleksandr Medvedev compone altre due opere: *Portret (Il ritratto)*, dal racconto di Nikolaj Gogol', e *Idiot (L'idiota)*, dall'omonimo romanzo di Fedor Dostoevskij. Queste due opere non rientrano nel normale ambito tematico del compositore: non si tratta di interpretazione e memoria della guerra e dell'Olocausto, e neppure di una tendenza comico-lirica. *Il ritratto* è una riflessione sul destino e la vocazione dell'artista, mentre al centro dell'*Idiota* vi è la questione dell'idealismo e del perdono universale. La prima dell'*Idiota* si tiene nel 1991 al "Teatro musicale da camera" di Mosca con la messinscena del celebre regista Boris Pokrovskij.

Caratteristico di questo periodo è il progressivo allontanamento dalla poesia polacca e yiddish verso la letteratura russa: alla fine degli anni Settanta nascono tre cicli vocali su versi di Žukovskij, Lermontov e Baratynskij. Alla poesia di Anna Achmatova, Sergej Orlov, Aleksandr Tvardovskij è ispirata all'inizio degli anni Ottanta la creazione di una trilogia sinfonica (*Sinfonie* nn. 17, 18 e 19) dedicata alla tematica della guerra, dal titolo *Perestupiv porog vojny (Dopo aver varcato la soglia della guerra)*. La *Sinfonia* n. 17 op. 137, intitolata *Pamjat' (Memoria)* reca come epigrafe versi di Anna Achmatova tratti dalla poesia *Prošlo pjat' let, – i zalečila rany (Sono passati cinque anni, e si rimarginano le ferite, 1950)*:

Ты стала вновь могучей и свободной,  
Страна моя!  
Но живы навсегда  
В сокровищнице памяти народной  
Войной испепеленные года<sup>282</sup>.

La *Sinfonia* n. 18 op. 138, a differenza della precedente, prettamente strumentale, è scritta per coro misto e orchestra. Vi sono utilizzati testi di Sergej Orlov, Aleksandr Tvardovskij e della poesia popolare russa. Il titolo di questa sinfonia, *Vojna – žestoče slova netu (Guerra – non c'è parola più crudele)* è una citazione da Tvardovskij, che il compositore aveva già ripreso nell'opera *La madonna e il soldato*.

<sup>281</sup> «My health is weak, as so often with elderly people. My circle of friends and acquaintances is diminishing with catastrophic rapidity. My family is my strongest foundation». Lettera di Weinberg a Krzysztof Meyer (ricevuta il 25 novembre 1988), trasmessa a Per Skans il 24 aprile 2000; cit. in Fanning, *Mieczysław Weinberg...*, cit., p. 143.

<sup>282</sup> «Di nuovo sei divenuto potente e libero, / Paese mio! / Ma vivi per sempre / Ben conservati nello scrigno della memoria popolare / Saranno gli anni bruciati dalla guerra». *Prošlo pjat' let, – i zalečila rany*, in Anna Achmatova, *Stichotvorenija i poëmy*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1977, p. 231.

La *Sinfonia* n. 19 op. 142, intitolata *Svetlyj maj* (*Maggio luminoso*), che rinvia al giorno della vittoria nella II guerra mondiale (9 maggio del 1945) reca anch'essa un'epigrafe tratta dalla poesia di Achmatova *Pobeda* (*La vittoria*, 1942-1945):

Победа у наших стоит дверей...  
Как гостью желанную встретим?  
Пусть женщины выше поднимут детей,  
Спасенных от тысячи тысяч смертей,—  
Так мы долгожданной ответим<sup>283</sup>.

Fra le ultime composizioni di Weinberg compare il genere delle “sinfonie da camera”. La prima, per orchestra d'archi, del 1986, è una rielaborazione del *Quartetto per archi* n. 2 op. 3. Si tratta di un ciclo in quattro parti, che esteriormente sembra seguire il modello del sinfonismo classico viennese. La seconda, op. 187 del 1987, rielabora il *Quartetto per archi* n. 3 op. 14, aggiungendo agli archi i timpani; per contenuto e linguaggio è un'opera più complessa della precedente, in cui svolgono una parte rilevante i momenti drammatici. La terza, op. 151, è composta nel 1991 sulla base del *Quartetto per archi* n. 5 op. 27. La quarta, op. 153, del 1992, è l'ultima opera compiuta di Weinberg. All'orchestra per archi si aggiungono una parte per clarinetto e una per triangolo, breve, ma di rilevanza simbolica. Il clarinetto ha un ruolo importante nella produzione del compositore, poiché, oltre alla sonata e al concerto per strumento solista, in molte opere gli viene affidata la voce dell'autore, del protagonista.

Al 1991 risale la *Sinfonia* n. 21 op. 152 in una sola parte per soprano (che canta senza parole) e orchestra. La sinfonia è dedicata alle vittime del ghetto di Varsavia. Weinberg aggiunge a mano il titolo *Kadysh*, la preghiera ebraica per i morti.

Non viene portata a termine e resta priva di orchestrazione la *Sinfonia* n. 22 op. 154, dedicata alla seconda moglie, Ol'ga Rachal'skaja, che si era votata interamente a Weinberg. Gli ultimi anni di vita del compositore sono funestati da gravi malattie e da difficoltà economiche: convinto nella sua modestia di non avere nulla da insegnare non aveva mai avuto allievi. Nella vita musicale del tempo non c'è più posto per lui, anche se insignito di importanti riconoscimenti da parte dello stato, come il titolo di Artista del Popolo della Repubblica Sovietica Russa (1980) e il Premio di Stato dell'URSS (1990). Weinberg si spegne il 26 febbraio 1996, a 76 anni.

Nonostante la crescente attenzione per l'opera di Weinberg, la sua musica per film e in particolare quella per il cinema di animazione è un aspetto della produzione del compositore su cui non è stata fatta ancora piena luce, con l'unica eccezione costituita dall'articolo di Verena Mogl<sup>284</sup>. Nel periodo dal 1948 fino a 1989 il compositore scrive più di sessanta partiture per i film<sup>285</sup>, di cui venticinque sono

---

<sup>283</sup> «La vittoria è alle nostre porte... / Come accoglieremo l'ospite agognata? / Le donne levino in alto i loro bimbi, / Salvati da migliaia e migliaia di morti, — / Così risponderemo all'ospite tanto a lungo attesa». *Pobeda*, in Achmatova, *Stichotvorenija i poëmy*, cit., p. 215.

<sup>284</sup> Mogl, *Musik in Bewegung*, cit., p. 134.

<sup>285</sup> Per la filmografia completa cfr. Mogl, *Musik in Bewegung*, cit., pp. 135-137.

pellicole di animazione (il loro numero sale a ventotto se si contano separatamente le quattro puntate di *Ušastik, Il coniglio Grandiorecchie*, 1979-1982). Come abbiamo già ricordato (v. p. 105), il primo film per cui Weinberg scrive la colonna sonora, se si trascurano le prove giovanili a Varsavia, è *Ukrotitel'nica tigrov (La domatrice di tigri)* di Nadežda Koševerova e Aleksandr Ivanovskij. Si tratta di una commedia girata nel 1954 negli studi leningradesi della *Lenfil'm*, per i quali l'autore comporrà anche in seguito una serie di opere. La musica per *La domatrice di tigri* è per lo più allegra e spensierata come il film, con le sue peripezie amorose e con il prevedibile lieto fine, ma già in questa prima prova si delineano le modalità con cui Weinberg cerca di risolvere il compito di armonizzare la musica con la trama. La collaborazione con Nadežda Koševerova era destinata a durare nel tempo, per un totale di sette lungometraggi (l'ultimo, *Skazka pro vlyublennogo maljara, La favola del pittore innamorato*, è del 1987).

I film per cui Weinberg compone appartengono ai generi più diversi, dal cinema per bambini (per esempio *Dva druga, I due amici*, del 1955) alla fantascienza, e richiedono soluzioni musicali differenziate. In *Bar'er neizvestnosti (La barriera dell'ignoto)*, 1961) dei registi Nikita Kurichin e Teodor Vul'fovič l'atmosfera fantascientifica — un misterioso alone fosforescente circonda l'aereo supersonico sperimentale di cui si tratta — è reso tramite il ricorso a musica elettronica eseguita dal quintetto di strumenti elettronici da I. Varovič<sup>286</sup> con l'accompagnamento di un'orchestra strumentale da camera. Un altro film di argomento 'aeronautico' degli stessi due registi, *Poslednyj djujm (A un passo)*, 1958), deve in larga misura il suo successo alla colonna sonora, e in particolare a una canzone composta per l'occasione da Weinberg.

Numerosi e diversi tra loro sono anche i registi con cui Weinberg collabora, a volte per più di una pellicola. Tra i più famosi va annoverato Michail Kalatozov, vincitore a Cannes della Palma d'oro con il celebre *Quando volano le cicogne (Letjat žuravli)*, 1958), film di culto che rappresenta una delle icone del cinema del disgelo.

La produzione di Weinberg per il cinema di animazione è abbastanza diseguale. Negli anni '50, nei lavori nati dalla collaborazione con i registi Aleksandr Ivanov<sup>287</sup> e Vladimir Degtjarev<sup>288</sup>, lo stile è quell'epoca: al cinema di animazione di quegli anni si chiede di ispirarsi alla produzione di cartoni animati della Walt Disney. La trama doveva avere una funzione pedagogica e una morale istruttiva, i protagonisti erano per lo più animali, le storie si ispiravano al folclore, in genere russo, ma non solo: per esempio, *Chrabryj Pak (Pak il coraggioso)*, 1953) di Degtjarev è basato su fiabe e

<sup>286</sup> Le informazioni su I.M. Vorovič sono molto limitate: è uno dei tre inventori di un dispositivo che serve a produrre un effetto di *glissando* in uno strumento elettromusicale polifonico a tastiera, nonché direttore di un ensemble musicale di strumenti elettronici (<https://patentdb.ru/patent/149028>, ultimo accesso 18.08.2019).

<sup>287</sup> Aleksandr Ivanov (1899-1959), regista e sceneggiatore, è uno dei padri dell'animazione grafica sovietica. Nel 1926 ha fondato un laboratorio di cinema di animazione presso lo studio cinematografico *Sovkino*. Dal 1925 è regista di film di animazione. Dal 1936 lavora nello studio *Sojuzmul'film*.

<sup>288</sup> Vladimir Degtjarev (1916-1974), regista e sceneggiatore, dal 1948 lavora nello studio *Sojuzmul'film* dapprima come disegnatore e dal 1953 come regista. Nella seconda guerra mondiale gli era stato amputato il braccio destro, per cui aveva dovuto imparare a disegnare con la mano sinistra.

motivi folclorici coreani. La musica doveva essere orecchiabile e utilizzare melodie popolari: Weinberg si adegua alle direttive uscite dal Plenum dell'Unione dei compositori del 1948. Le pellicole di animazione da lui musicate sono ventotto<sup>289</sup>:

<b>Titolo originale del film</b>	<b>Titolo in italiano</b>	<b>Regista</b>	<b>Anno</b>
<i>Polkan i Šavka</i>	<i>Polkan e Šavka</i>	Aleksandr Ivanov	1949
<i>Deduška i vnuček</i>	<i>Il nonno e il nipotino</i>	Aleksandr Ivanov	1950
<i>Chrabryj Pak</i>	<i>Pak il coraggioso</i>	Evgenij Rajkovskij, Vladimir Degtjarev	1953
<i>Krašenij lis</i>	<i>Il volpone dipinto</i>	Aleksandr Ivanov	1953
<i>Na lesnoj Ėstrade</i>	<i>Sul palcoscenico del bosco</i>	Ivan Aksenčuk	1954
<i>Tanjuša, Tjavka, Top i Njuša</i>	<i>Tanjuša, Tjavka, Top e Njuša</i>	Viktor Gromov	1954
<i>Lesnaja istorija</i>	<i>Una storia boschiva</i>	Aleksandr Ivanov	1956
<i>Dvenadcat' mesjacev</i>	<i>Dodici mesi</i>	Michail Botov	1956
<i>Skazka o sneguročke</i>	<i>La fiaba di Sneguročka (La fanciulla di neve)</i>	Vladimir Degtjarev, Vladimir Danilevič	1957
<i>Pro kozla</i>	<i>Per il caprone</i>	Vadim Kurčevskij, Iosif Bojarskij	1960
<i>Funtik i ogurci</i>	<i>Funtik e i cetrioli</i>	Leonid Aristov	1961
<i>Kto poedet na vystavku?</i>	<i>Chi andrà alla mostra?</i>	Vladimir Degtjarev	1964
<i>Možno i nel'zja</i>	<i>Si può e non si può</i>	Lev Mil'čin	1964
<i>Toptyžka</i>	<i>L'orsacchiotto Toptop</i>	Fedor Chitruk	1964
<i>Kanikuly Bonifacija</i>	<i>Le vacanze di Bonifacio</i>	Fedor Chitruk	1965
<i>Vinni-Puch</i>	<i>Vinni-Puch (Winnie-the-Pooh)</i>	Fedor Chitruk	1969
<i>Skazka pro Kolobok</i>	<i>La Fiaba di Pagnottella</i>	Natalija Červinskaja	1969
<i>Byl'-nebylica</i>	<i>Una storia fantastica</i>	Vladimir Polkovnikov	1970
<i>Vinni-Puch idet v gosti</i>	<i>Vinni-Puch va in visita</i>	Fedor Chitruk	1971
<i>Samyj mladšij doždik</i>	<i>La pioggerella più giovane</i>	Stella Aristakesova	1971
<i>Vinni-Puch i den' zabot</i>	<i>Vinni-Puch e il giorno delle preoccupazioni</i>	Fedor Chitruk, Gennadij Sokol'skij	1972
<i>Kak verbljužonok i oslik v školu chodili</i>	<i>Come il camillino e l'asinello andavano a scuola</i>	Leonid Švarcman	1975
<i>Prosto tak</i>	<i>Semplicemente così</i>	Stella Aristakesova	1976
<i>Ušastik</i>	<i>Il coniglio Grandiorecchie</i>	Ol'ga Rozovskaja	1979
<i>Ušastik i ego druž'ja</i>	<i>Grandiorecchie e i suoi amici</i>	Ol'ga Rozovskaja	1981
<i>Kak gusenok na lisu ochotilsja</i>	<i>L'anatroccolo a caccia nel bosco</i>	Ol'ga Rozovskaja	1982
<i>Tainstvennaja propaža</i>	<i>Una misteriosa scomparsa</i>	Ol'ga Rozovskaja	1982
<i>Lev i byk</i>	<i>Il leone e il toro</i>	Fedor Chitruk	1983

Tabella 1. Film di animazione con la musica di Weinberg.

A partire dalla metà degli anni '60 il linguaggio musicale di Weinberg si fa complesso e vario. Ciò è particolarmente evidente nelle colonne sonore composte per i film di animazione del regista Fedor Chitruk, dove la musica assume un ruolo di primaria importanza per la costruzione dei personaggi e per la loro caratterizzazione psicologica. Per questo la mia analisi verterà sul sodalizio Weinberg / Chitruk, e in particolare su due cartoni animati: *Kanikuly Bonifacija* (*Le vacanze di Bonifacio*) e il celeberrimo *Vinni-Puch*.

<sup>289</sup> La restante filmografia di Weinberg si può consultare in Mogl, *Juden, die ins Lied sich retten...*, cit., pp. 433-438.



## 2. Chitruk e Weinberg: diciannove anni di collaborazione

La collaborazione tra Weinberg e Fedor Savel'evič Chitruk (1917-2012) si lega a sette cartoni animati (v. *Tabella 1*) ed è di grande importanza per la elaborazione di quello stile personale che doveva fare di Chitruk un classico del cinema di animazione russo, fondatore insieme a Jurij Norštejn, Andrej Chržanovskij ed Èduard Nazarov della scuola-studio ŠAR che più volte avremo modo di ricordare<sup>290</sup>.

Laureatosi nel 1936 all'Istituto d'Arte (OGIZ), Chitruk aveva lavorato fin dal 1938 alla *Sojuzmul'tfil'm*. Il suo primo film, *Istorija odnogo prestuplenija* (*Storia di un delitto*, 1962) ha subito un enorme successo (v. p. 29) Come si è già detto, il seguito del film viene bloccato ancora in fase progettuale dalla censura, e Chitruk decide di girare un film di animazione per bambini, rivolgendosi a Weinberg per la colonna sonora. Frutto di questo sodalizio è il cartone *Toptyžka* (*L'orsacchiotto* *Toptop*), che Chitruk amava definire il suo lavoro più riuscito:

Quando mi chiedono quale dei miei film considero più riuscito io nomino regolarmente *Toptyžka*. Non perché sia meglio degli altri, ma perché è questo l'unico film di tutta la mia pratica di regista in cui sono riuscito a realizzare esattamente ciò che avevo in mente<sup>291</sup>.

Curiosamente, questo entusiasmo non sembra condiviso da Weinberg, che nelle sue memorie non menziona mai *Toptyžka*, soffermandosi invece in modo particolareggiato e soddisfatto sul lavoro svolto per i successivi cartoni diretti da Chitruk:

Per me i miei film più riusciti sono quelli fatti con Chitruk. *Le vacanze di Bonifacio*, la serie di *Vinni-Puch*, *Il leone e il toro*. Quando iniziavamo la lavorazione il regista mi dava per prima cosa la sceneggiatura da leggere. Poi io gli suonavo alcuni temi musicali, che dovevano caratterizzare i protagonisti. Poi passavamo giornate intere seduti insieme al pianoforte, e per ogni secondo del film io improvvisavo un accompagnamento. Poi, avuta l'approvazione di Chitruk, trasformavo tutto ciò in una colonna sonora. Non era un pane facile da guadagnare. Ma tutta la fatica richiesta dalla collaborazione con Chitruk, persona estremamente esigente, era compensata dall'alta qualità artistica del risultato ottenuto<sup>292</sup>.

---

<sup>290</sup> Fondata nel 1993 da Andrej Chržanovskij, che ne è direttore artistico, Jurij Norštejn, Èduard Nazarov e Fedor Chitruk, la *Škola animatorov-režisserov* (ŠAR), ovvero "Scuola per registi di animazione" funziona ancora oggi sia come studio di produzione sia come scuola di regia.

<sup>291</sup> «Когда мне задают вопрос, какой из своих фильмов я считаю наиболее удачным, я неизменно называю *Топыжку*. Не потому, что он лучше других, а потому, что это, пожалуй, единственный раз в моей режиссерской практике, когда полностью получилось то, что было задумано». Chitruk, *Professija...* cit., p. 169.

<sup>292</sup> «Я считаю для себя самыми удачными те фильмы, которые я делал с Хитруком. Это – *Каникулы Бонифация*, серии о Винни-Пухе, *Лев и Бык*. Когда мы начинали работу, режиссер давал мне прочесть сценарий. Потом я играл ему некоторые музыкальные темы – они были характеристикой персонажей. Потом мы буквально днями сидели за роялем и на каждую секунду действия я импровизировал, а затем, получив согласие Хитрука, приводил это в удобный для фильма музыкальный вид. Нелегкий это хлеб. Но все трудности работы с Федором Савельевичем – человеком чрезвычайно требовательным – искупаются достигнутым высоким художественным результатом». Venžer, *Sotvorenje...* cit., p. 83.

Può essere giusto quindi far iniziare il sodalizio tra i due autori con *Le vacanze di Bonifacio*. È qui che Chitruk si allontana dal canone della fiaba classica, con la sua obbligatoria morale e l'inevitabile colorito folclorico, mentre Weinberg abbandona il cliché della musica orchestrale tradizionale, sintesi di sinfonismo e folclore:

È solo dal 1964 che la musica di Weinberg inizia a soddisfare le crescenti esigenze estetiche dell'arte dell'animazione. Egli libera la musica dalla sua funzione ancillare di "accompagnamento musicale" e le attribuisce la funzione di interpretare le immagini e sottolineare musicalmente l'azione. [...] Dal punto di vista stilistico il nuovo atteggiamento si manifesta soprattutto in un ulteriore allontanamento dal piano-orchestrale: i suoni si fanno netti, ben differenziati, e dissonanti. In primo piano non sono più melodie complesse, ma singoli motivi musicali con la loro particolare sonorità, motivata dalla situazione. Weinberg amplia lo spettro tonale della musica utilizzando moderni strumenti elettronici, come il sintetizzatore o l'organo Hammond<sup>293</sup>.

Momento più alto della collaborazione tra Chitruk e Weinberg è costituito senza dubbio dalla serie di tre film su Vinni-Puch, la cui straordinaria popolarità si deve sia alla grafica, che mima lo stile del disegno infantile, sia alla musica, facile e orecchiabile ma dall'orchestrazione raffinata e ricca di *Leitmotiv*. Su questi tre film torneremo nelle pagine che seguono.

Il sodalizio tra il regista e il compositore si conclude nel 1983 con il cartone *Lev i byk (Il leone e il toro)*, che rappresenta anche l'ultimo film girato da Chitruk e l'ultimo film musicato da Weinberg. Come già *Storia di un delitto* anche *Il leone e il toro* non può essere considerato un film per bambini, nonostante il fatto che non si tratti né di satira sociale, né di un apologo dalla morale più o meno esplicita. La storia raccontata è però amara, e priva di qualsiasi *happy end*: il Leone e il Toro sono grandi amici, ma un giorno il subdolo Sciacallo decide di farli litigare. Il Leone giunge a uccidere il Toro, per scoprire troppo tardi di essere stato ingannato dalle calunnie dello Sciacallo. E così con le sue ultime forze uccide anche quest'ultimo. Alla base c'è una fiaba che aveva colpito con forza l'immaginazione di Chitruk bambino, una triste fiaba araba, trascritta dallo scrittore Stepan Konduruškin<sup>294</sup>:

Leggevo e rileggevo questa fiaba, e ogni volta speravo che questi nobili animali non credessero allo sciacallo. Invece gli credevano e perivano, e io piangevo inconsolabile. Alla fine mi hanno sequestrato il libro, e per moltissimo tempo non mi è più capitato sotto gli occhi. Però me ne

---

<sup>293</sup> «Erst ab 1964 reagierte Weinberg musikalisch auf den gewachsenen künstlerischen Anspruch der Animationsfilme. Er lost die Musik aus ihrer untergeordneten Begleitfunktion und geht dazu über, die Bilder mit seiner Musik zu interpretieren und die Handlung musikalisch zu pointieren. [...] Stilistisch äußert sich der veränderte Einsatz von Musik vor allem in einer weiteren Abwendung vom Flächig-Orchestrale: Die Klänge werden differenzierte, filigranen und dissonanter. Im Vordergrund stehen nicht mehr prägnante Melodien, sondern einzelne musikalische Motive und deren situative Klanglichkeit. Das klangfarbenespektrum der Musik erweitert Weinberg durch den Einsatz von modern elektronischen Instrumenten, etwa dem Synthesizer oder der Hammond-Orgel». Mogl, *Musik in Bewegung*... cit., p. 131.

<sup>294</sup> Stepan Konduruškin (1874-1919), scrittore vicino a Gorkij e a Korolenko, aveva lavorato come insegnante per cinque anni in Palestina e in Siria. Le impressioni accumulate in quegli anni si riversano nei "Racconti siriani" (*Sirijskie rasskazy*) e sono all'origine della fiaba del leone e del toro, pubblicata nel 1918 con le illustrazioni del celebre pittore e grafico Vladimir Lebedev (1891-1967).

ricordo ancora come di una delle più forti emozioni della mia infanzia, e chissà, forse mi ha messo al riparo dal rischio di compiere io stesso nella vita qualche vigliaccata<sup>295</sup>.

L'ultimo film del regista chiude così un cerchio apertosi all'età di sei anni. E non è probabilmente un caso che per questo suo ultimo lavoro Chitruk voglia proprio la collaborazione di Weinberg: in questo film, dove non ci sono né dialoghi né didascalie di alcun genere, la musica assume una funzione di primissimo piano.

Descrivendo la *Sinfonia* n. 16 op. 131 composta da Weinberg due anni prima del film (nel 1981) David Fanning scrive:

La *Sinfonia* n. 16, op. 131 è [...] un'intensa esplorazione delle possibilità della sinfonia a movimento unico. Dopo un'introduzione simile a una marcia che suggerisce il movimento di apertura della *Sinfonia da requiem* di Britten, la pensierosità cupa e l'aggressività contenuta sono gli stati d'animo predominanti<sup>296</sup>.

Queste parole si prestano molto bene a descrivere la colonna sonora composta per i nove minuti del film, che potrebbe a pieno titolo essere definita un 'poema sinfonico'. E del resto la contiguità tra la musica composta per il cinema di animazione e sinfonie è sottolineata dallo stesso Weinberg:

Lavorare per il cinema di animazione mi arricchisce senza dubbio moltissimo anche come compositore di musica sinfonica. Trovo che sia un'esperienza molto utile, che permette di ottenere nuovi risultati dal punto di vista artistico<sup>297</sup>.

Dopo *Il leone e il toro* Chitruk si dedica esclusivamente all'insegnamento, e Weinberg non scrive più nulla per il cinema di animazione<sup>298</sup>.

### 3. Le vacanze di Bonifacio (1965)

Nel 1965 Fedor Chitruk gira il cartone animato *Kanikuly Bonifacija* (*Le vacanze di Bonifacio*), ispirato a una fiaba dello scrittore ceco Miloš Macourek, e si rivolge per la musica a Weinberg, già autore di sei sinfonie.

Nel creare i suoi film d'animazione Chitruk parte sempre dalla musica e dal suono: come afferma in un documentario a lui dedicato, chiusi gli occhi ascolta la

---

<sup>295</sup> «Я много раз перечитывал эту сказку, все надеялся, что гордые звери не поверят шакалу. А они верили и погибали, и я ревел от горя. В конце концов у меня эту книжку отобрали, и долгое время она не попадалась мне на глаза. Но я помню ее до сих пор, как одно из самых сильных переживаний детства, и – кто знает? – может быть, она впоследствии предостерегла меня от каких-то подлостей». Chitruk, *Professija...* cit., p. 18.

<sup>296</sup> «Symphony No. 16, op. 131 is [...] an intense exploration of the possibilities of the single-movement symphony. After an introduction over a march-like tread that suggest the opening movement of Britten's *Sinfonia da requiem*, uneasy reflectiveness and tensely coiled aggression are the predominant moods». Fanning, *Mieczyslaw Weinberg...*, cit., p. 150.

<sup>297</sup> «Работа в мультипликационном кино, несомненно, обогащает меня и как композитора, пишущего симфоническую музыку. Я нахожу, что такая работа – очень полезное для композитора дело, дающее новый художественный результат». Venžer, *Sotvorenje...* cit., p. 83.

<sup>298</sup> Compone però le colonne sonore per quattro lungometraggi non di animazione: Mogl, *Musik in Bewegung*, cit., pp. 135-137.

registrazione, e nella sua fantasia comincia a prendere forma il film<sup>299</sup>. Weinberg non è quindi chiamato a fornire una ‘illustrazione sonora’ delle sequenze visive, ma è libero di impiegare una linea di sviluppo musicale e drammaturgica continua, orientandosi verso i generi musicali estesi e utilizzando il medesimo armamentario che gli serve per la musica assoluta.

Caratteristico di Chitruk è l’uso di quelli che lui definisce ‘lenzuoli’, grandi fogli di carta su cui il tempo della narrazione viene proiettato in una dimensione spaziale.

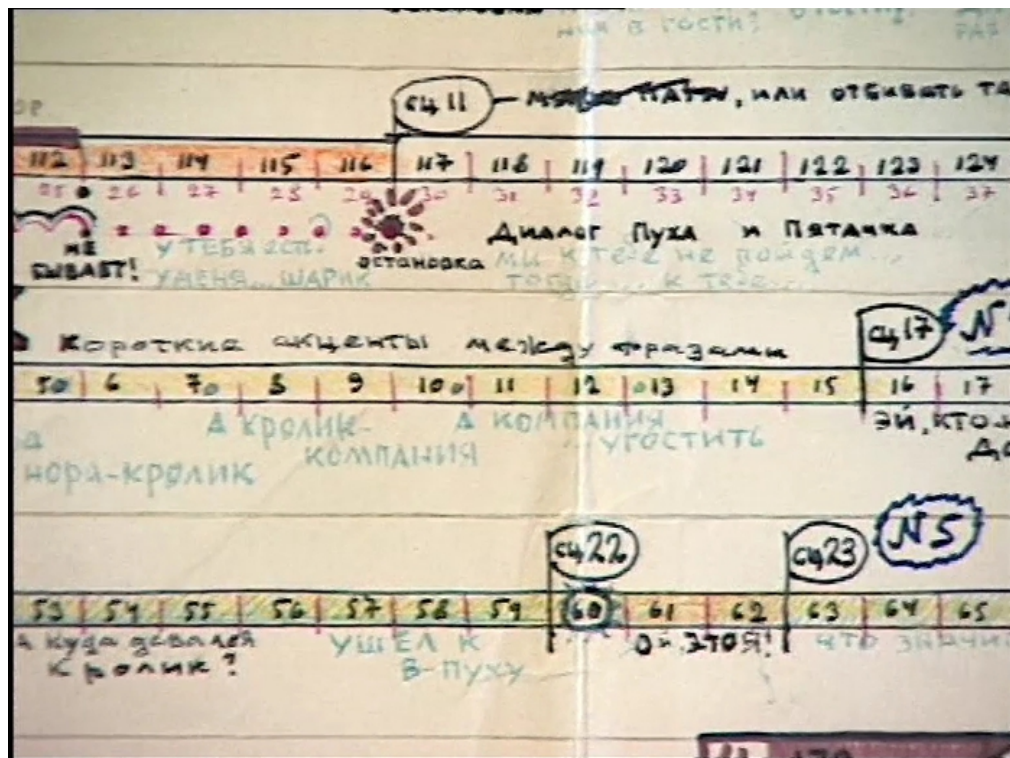


Immagine 21 – Un ‘lenzuolo-partitura’ del cartone animato Vinni-Puch.

La sceneggiatura del film assume così l’aspetto di quello che il regista definisce “cardiogramma”:

A partire da Bonifacio ho cominciato a elaborare un nuovo tipo di sceneggiatura registica. Ho suddiviso la trama in episodi, sotto forma di singole ‘Attraktion’ [...] Poi ho disegnato su un grande foglio di carta una scala di secondi, ho misurato la lunghezza degli episodi e ho messo segni di accentuazione sui punti di culminazione e di scioglimento. Poi con delle matite colorate ho segnato le “linee umorali”. Così sotto i miei occhi si è venuto a disegnare una sorte di cardiogramma dell’intero film. Spiego cosa intendo per ‘Attraktion’: intendo ‘numeri’ in cui l’impatto esercitato sullo spettatore attraverso determinati trucchi lo costringe a ricordare bene il dato episodio, e quindi tutto il film<sup>300</sup>.

<sup>299</sup> Fedor Chitruk. *Professija animator*, documentario del regista Sergej Serëgin, prodotto dalla Master-Fil’m nel 1999 (<https://www.youtube.com/watch?v=vIi0Du981Fk>, ultimo accesso 17.08.2019).

<sup>300</sup> «Начиная с Бонифация, я стал по-новому разрабатывать режиссерский сценарий. Сюжет я разбил на эпизоды в виде отдельных аттракционов. [...]. Затем вычертил на большом листе шкалу посекундного расчета, измерил длину эпизодов, расставил акцентные места для кульминации и развязки. Затем цветными карандашами обозначил “Линии настроения”. Таким образом перед моими глазами разворачивалась как бы cardiogramma всего фильма. Объясню, что

Le pagine che seguono sono dedicate ad analizzare da un lato la compenetrazione fra la musica assoluta di Weinberg e la tecnica compositiva della sua “musica applicata”; dall’altro, la felice rispondenza tra i momenti cruciali, i ‘numeri’ segnati nei cardiogrammi di Chitruk e le soluzioni musicali escogitate dal compositore.

*Le vacanze di Bonifacio* racconta la vita di un leone che lavora in un circo. Un bel giorno decide di andare in vacanza, perché è molto stanco. Arrivato su una piccola isola africana, vorrebbe dedicarsi alla pesca, sognando di prendere all’amo un pesciolino d’oro. Sull’isola però Bonifacio incontra dei bambini che non avevano mai visto un spettacolo del circo e, essendo un leone buono e altruista, finisce per passare tutti i giorni delle sue vacanze mostrando i miracoli del circo ai bambini africani.

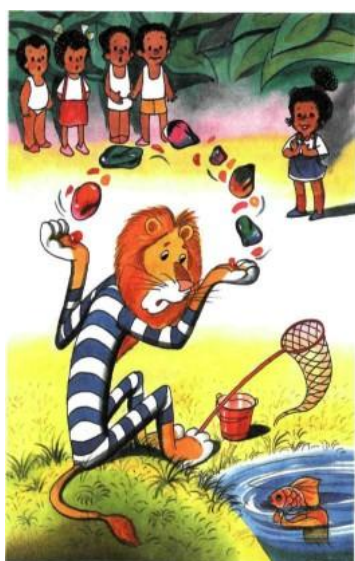


Immagine 22 – Il leone circense Bonifacio.

Il film si apre con una tipica *Ouverture* orchestrale. L’orchestra suona, l’azione non è ancora cominciata, ma sono qui già presenti i motivi principali che saranno sviluppati in seguito. Nelle prime inquadrature è piuttosto la serie figurativa a illustrare quella sonora: ci viene mostrata l’orchestra, e uno per uno vengono illuminati i diversi strumenti, con quella che potrebbe essere una citazione del film *Fantasia* di Walt Disney.

Weinberg utilizza un procedimento compositivo che crea una sfasatura fra un parametro e l’altro: ritmo e metro danno luogo a una precisa associazione con la marcia del circo, ma la melodia volutamente continua a essere ‘sbagliata’ e, dal momento che il modello è facilmente riconoscibile, lo ‘sbaglio’ si percepisce in modo molto evidente: l’aspettativa dell’ascoltatore è continuamente delusa, e al posto del logico procedere della melodia si inserisce una nota dissonante (v. esempi 36 e 39). Anche nel disegno metrico Weinberg inserisce una ‘scorrettezza’: il metro regolare,

---

я подразумеваю под словом “Аттракцион”. Это сила воздействия на зрителя через прием, заставляющий лучше запомнить эпизод, а то и весь фильм». Chitruk, *Professija*, cit., p. 172.

quaternario, viene sconvolto dall'aggiunta di una battuta ternaria. In una vera marcia da circo questo sarebbe impossibile, perché gli artisti perderebbero il ritmo. L'effetto che ne deriva è comico, goffo, come i grandi stivali fuori misura di un clown; la musica assume inoltre un carattere individuale (00:40).

Anche il secondo episodio musicale dell'*Ouverture* contiene questa 'incongruenza': il tema viene eseguito dai tromboni nel registro grave, mentre i fiati che accompagnano in un registro più alto si muovono su e giù lungo la gamma cromatica, producendo di continuo armonie dissonanti, come se non riuscissero a centrare la melodia, come si trattasse di un'orchestrina di strada i cui musicisti perdono il filo e non riescono a suonare insieme.



Esempio 24 – Ouverture, secondo episodio musicale.

L'episodio termina con un grande crescendo, che ci guida verso tre accordi che si ripetono nell'esecuzione dell'intera orchestra e hanno un ben preciso significato simbolico: essi rappresentano l'inchino, e più avanti serviranno da spartiacque fra i vari numeri dello spettacolo circense. Si inchinano le ballerine, si inchinano i cavalli, e con l'ultimo, terzo accordo si inchina il direttore, ponendo fine all'*ouverture*.

Esempio 15 – Ouverture, "inchino".

Nell'arena appaiono i clown e l'orchestra introduce un nuovo materiale musicale, che si può definire come un *galop* o come una *polka*. Questo tema dell'affaccendarsi, del correre qua e là, dell'inconcludenza, della prestidigitazione riapparirà in seguito nella scena in cui Bonifacio corre alla stazione e nella scena dello spettacolo per i bambini in Africa:



Esempio 26 – Tema dell’“affaccendarsi”.

La musica passa in secondo piano e si sente la voce del narratore che comincia il racconto su un leone da circo, di nome Bonifacio. Per quanto riguarda la forma musicale, l’episodio successivo ha una forma ternaria raddoppiata, dove l’A-B è il tema del forzuto e l’A1-B1 quello del direttore. Si noti che la musica illustra il modo in cui il forzuto si stringe la cintura: è un esempio di pura onomatopea (02:03). Questo episodio è interamente collegato al mondo che sta dietro le quinte.



Immagine 23 – Il forzuto si stringe la cintura.



Esempio 27 – Il forzuto si stringe la cintura.

Ma ecco che di nuovo risuona il medesimo accordo, che marca l’episodio successivo. Il leone Bonifacio scende nell’arena. Il suo numero è accompagnato da un valzer lirico. La scelta di un accompagnamento così straniato, sentimentale, vuole sottolineare il carattere del personaggio: il leone è mite e obbediente, non sopporta il rumore e non riesce a capire perché il pubblico si ecciti tanto alla sua comparsa, e anzi ne ha perfino un po’ paura. Durante lo spettacolo è solito ritirarsi in un angolino lontano e aspettare da solo, triste e stanco, il suo turno. Il valzer ricorda la musica per film di Šostakovič, ad esempio il *Valzer* dal film *Zlatye gory* (*Le montagne dorate*, 1931).





Una volta avevano visto una fila di autobus su cui stavano dei bimbettini, con delle reticelle in mano, che cantavano una canzoncina sconosciuta. Pum-piripi-pum! Piripi-piripi-pum! – Perché ci sono tanti bambini in strada? – chiese Bonifacio. – E perché non sono a scuola? –; – E perché dovrebbero essere a scuola, – rispose il direttore, prendendo una boccata col sigaro, – è estate adesso, e loro sono in vacanza –. – Vacanza? – si stupì Bonifacio. – Io non ho mai fatto vacanza. – E d'un tratto si sentì molto triste.

Il direttore del circo decide di lasciare andare in vacanza il leone (05:54). Questi non crede alla propria fortuna, e la musica sottolinea il suo entusiasmo. Weinberg stacca il motivo iniziale del tema dei bambini e lo ripete in una sequenza ascendente a toni interi: ne risulta un effetto di crescente esultanza, con un procedimento impiegato anche nella musica sinfonica o da camera.

L'episodio successivo è costituito da una serie di fotogrammi e dalla musica, senza l'intervento del narratore. Il leone corre per la città alla ricerca di un regalo per la nonna, che vive in Africa e con cui trascorrerà le sue vacanze; arriva alla stazione e poi parte in treno. La musica crea un'atmosfera di affaccendamento, di viaggio, di trasferimento da un luogo all'altro; il rumore delle ruote, come anche i motivi leggermente modificati provenienti dal tema dei bambini, sono inseriti in maniera virtuosistica nella partitura. La musica cambia quando il treno entra in galleria (06:57), mentre si ritorna a quella precedente quando il treno riemerge. Dal punto di vista formale questo episodio si inserisce perfettamente nella forma ternaria ABA', dove A' è la ripresa abbreviata. Bonifacio arriva in treno sul pontile per imbarcarsi, e la musica affannosa viene interrotta da un assolo di tromba (07:30). È difficile non pensare alla colonna sonora di Nino Rota per il film *La strada* di Fellini (1954), ma non sappiamo se Weinberg negli anni Sessanta in URSS conoscesse la musica del compositore. E la nave va. L'atmosfera della notte, dell'acqua, del sogno è resa da una nuova strumentazione: flauto e celesta suonano una successione di triadi in maggiore, con un linguaggio che ricorda quello dell'impressionismo francese.



Esempio 31 – Accordi di flauto e celesta.

Compare poi un motivo che ricorda la “siciliana” (08:00). Si tratta di un genere tradizionale, ma Weinberg utilizza armonie acute, e questo conferisce alla musica un che di magico, nostalgico, inafferrabile.



*Esempio 32 – Motivo di “siciliana”.*

Il leone sogna il pesciolino d’oro e altri pesci meravigliosi, l’atmosfera favolosa e sognante è sottolineata dalla musica. Come racconta il narratore,

Per tutto il viaggio il leone non aveva chiuso occhio, perché temeva di oltrepassare la sua fermata. Pensava a che bella cosa erano le vacanze! Sognava che avrebbe preso il sole sulla sabbia, mangiato banane e pescato pesci nel lago. Più di ogni altra cosa voleva prendere un piccolo pesciolino d’oro con lunghe pinne rosse...

Le parole “Pensava a che bella cosa erano le vacanze!” sono accompagnate dalla comparsa di un nuovo tema, che convenzionalmente possiamo chiamare il tema del sogno, o anche del sogno non realizzato (esempio 33 – il tema delle vacanze 08:23).



*Immagine 24 – Bonifacio sogna le vacanze.*

1

Flute

Clarinet

Harp

*mp*

*pp*

4

Esempio 33 – Tema del sogno/delle vacanze.

È interessante osservare che questo stesso tema risuonerà quando Bonifacio sarà tornato a casa e ripenserà alle sue vacanze. Per strumentazione, carattere e fattura il tema è molto simile all'*Intermezzo* che precede il terzo atto della opera di Bizet: stessa combinazione di accompagnamento trasparente, a onde, dell'arpa e di melodia prolungata del flauto:

Flute

Harp

*pp*

*pp*

Fl.

Hp.

Esempio 34 – Intermezzo che precede il terzo atto, George Bizet, *Carmen*.

Ma ecco che i sogni si interrompono e la sirena annuncia l'arrivo in Africa. Per dare una rappresentazione convenzionale dell'Africa, lo sfondo sonoro ricorre ad associazioni con strumenti popolari locali. Nella scena dell'incontro fra Bonifacio e la nonna si possono evidenziare due momenti, nei quali la musica rafforza la percezione facendo appello a caratteristiche musicali già utilizzate in precedenza. Il paesaggio sonoro "africano" con strumenti a percussione viene sostituito dall'orchestra quando il

leone arriva davanti alla nonna come per inchinarsi: l' analogia è con l' inchino nell' arena del circo. Il secondo momento è rappresentato dagli accordi che sottolineano lo stupore crescente della nonna in risposta a ciò che Bonifacio le mostra: dapprima il suo costume da bagno, poi il cartellone del circo e, per finire, l' ombrellino a righe che è il suo regalo per la nonna. Quando è inquadrato Bonifacio, la musica assomiglia a quella del circo; quando la macchina da presa si sposta sulla nonna, risuonano gli accordi dello “stupore”. Ancora una volta l' atmosfera magica, inafferrabile, è sottolineata dal timbro della celesta. La musica illustra il dialogo (09:52).

Ed ecco il giorno tanto atteso. Il primo giorno di vacanza.  
Al mattino Bonifacio si infilò il costume da bagno a righe, fatto apposta per andare a pesca, prese la reticella e il secchiello e si recò a passeggio.

Qui Weinberg fa di nuovo ricorso al procedimento di preparare lo spettatore agli avvenimenti che seguono utilizzando associazioni di motivi. Il motivo staccato dal tema dei bambini ha qui un carattere variabile, cromatico (10: 13):



*Esempio 35 – Motivo ascendente dal tema dei bambini.*

Lo spettatore non vede ancora i bambini, il protagonista non è ancora in scena, ma dal punto di vista musicale i bambini sono già presenti. L' introduzione del tema è in sol maggiore e ci si aspetta che prosegua così, ma, dopo essersi fermato sulla nota “sol”, il tema continua in do maggiore: il sol maggiore come dominante si muta in do maggiore. La scelta della tonalità do maggiore è naturale per il tema dei bambini (10: 20):



*Esempio 36 – Tema dei bambini in Do maggiore.*

Sul sentiero che porta al lago Bonifacio vede una farfalla su un cespuglio e cerca di catturarla con una reticella, la farfalla vola sul cespuglio vicino e il tema dei bambini si alza di un tono, in sequenza (10: 48), mentre, quando la farfalla si solleva in aria, anche la musica abbandona la tonalità, abbandona lo spazio (*Esempio 12*, sequenza della farfalla).



*Esempio 37 – Sequenza illustrativa della farfalla.*

L'episodio successivo è quello dell'apparizione della bambina, che si spaventa davanti al leone. Per tranquillizzarla Bonifacio esegue alcuni giochi di prestigio con delle pietruzze. Il gioco è accompagnato da suoni di xilofono e, come abbiamo già osservato, l'autore separa il motivo, che poi cresce, si dispiega al punto che, partendo da questi pochi suoni iniziali di xilofono, "si mette in moto" il tema della confusione del circo, che già conosciamo. Così la musica ancora una volta ci prepara all'apparizione del tema e dell'ambiente del circo. Qui (11:17) il tema non risuona per intero, ma eseguito solo dallo xilofono, senza accompagnamento. La bimba scappa e Bonifacio continua il cammino verso il lago, accompagnato dal tema interrotto dei bambini. Ben presto, però, sulla sua strada appaiono due bimbeti e lo pregano di fare giochi di prestigio. Di nuovo si sente il tema della confusione del teatro, questa volta accompagnato dalla fisarmonica (11:47). I bimbi scappano, Bonifacio prosegue e ricomincia il tema dei bambini. Una volta giunto al lago, vede un pesciolino d'oro. Quando il pesciolino viene inquadrato, ecco di nuovo gli "accordi magici" della celesta: per un attimo, cioè, grazie al timbro, la musica ci trasporta dentro le fantasticherie di Bonifacio, ci rinvia all'episodio in cui il leone era in viaggio sulla nave. Bonifacio fa qualche passo indietro per prendere la reticella e catturare il pesce, ma...c'è già un pubblico, perché i bambini sono diventati quattro. Bonifacio è incerto se ritornare dal pesciolino o fare i giochi per i bambini. Questo momento è reso da un piccolo motivo suonato da strumenti a fiato, molto variabile dal punto di vista armonico (12:38).



*Esempio 38 – Incertezza di Bonifacio.*

Il motivo si ripete due volte, Bonifacio si volta a guardare il lago, ma comincia a distrarre i bambini, e come nei due episodi precedenti con i giochi di prestigio, si sente il tema della confusione del circo, stavolta però con un gran numero di strumenti. Si aggiunge uno strumento a fiato dal registro grave, la tuba. Quanto più numerosi sono i bambini, tanto più densa è la strumentazione (12:48).

Ancora una volta Bonifacio cerca di tornare al lago e alla pesca, e di nuovo risuonano gli "accordi magici": qui la musica svolge il ruolo di protagonista e non succede nulla, ma dalla musica capiamo che il leone sta pensando ancora alla pesca e non ha dimenticato il suo sogno.

La bimba ricompare con un gruppo ancora più folto di bambini (13:28) e cerca di fare un gioco di prestigio, nascondendo le pietruzze come fa Bonifacio. Ma, mentre Bonifacio ci riesce e risuonano intervalli di quinte identici fra i vari strumenti, quando

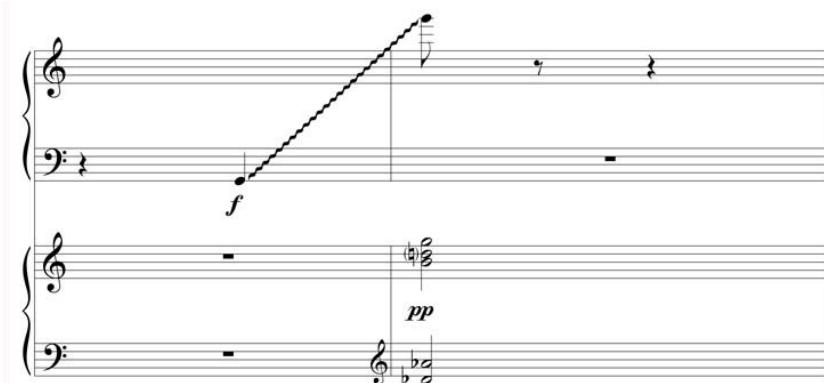
il gioco alla bimba non riesce gli intervalli di quinta non coincidono (Mi bemolle - La bemolle / Mi bemolle - La bemolle // Mi bemolle - La bemolle / La-Re).

Il leone riprova ad avvicinarsi al lago e ricomincia il tema dei bambini, ma con una nota stonata alla fine, che simboleggia qualcosa che non funziona:



Esempio 39 – Tema dei bambini variato.

Il tema della confusione si interrompe, perché i bambini chiedono al leone di continuare i giochi, ma lui irremovibile prosegue verso il lago; il tema dei bambini si alza in sequenza di un tono, ma di nuovo viene interrotto da quello della confusione (il gioco di prestigio). A questo punto il leone si arrende e si esibisce in un altro gioco di prestigio, che gli riesce, contraddistinto dagli intervalli di quinta che coincidono per altezza del suono. Questi si ripetono più volte, trascorrono nel tema della confusione-gioco di prestigio, ma con un registro molto basso, suonato dal clarinetto. È il procedimento dell’ostinato, del *perpetuum mobile*. Si sente la voce del narratore: “E così quel giorno Bonifacio non riuscì a prendere il pesciolino”. Il tema della confusione sembra evaporare, sollevarsi, e termina con un *glissando* di arpe sostenuto da un accordo alla celesta, che illustra l’inquadratura del pesciolino d’oro che guizza via nel lago agitando la coda (14:12).



Esempio 40 – Glissando del pesciolino d’oro.

“Il giorno dopo Bonifacio di nuovo si avviò verso il lago”. Ancora una volta sentiamo come un *refrain* il tema dei bambini che ritorna (14:20) con alcune variazioni. Di nuovo i bambini circondano il leone, che vede il pesciolino solo nei suoi sogni: questa apparizione in sogno coincide con il suono dei tre accordi magici che già conosciamo (14:58). Bonifacio cerca di liberarsi dai bambini per andare al lago, ma il suo senso del dovere artistico non glielo permette: “Probabilmente questi bambini non sono mai stati in un vero circo”, – pensa infatti il leone.

A questo punto comincia la ripresa, sia in senso musicale, sia per quanto riguarda l’azione nel suo complesso. Bonifacio mostra ai bambini tutto lo *show* del circo, trasformandosi ora in leggera cavallerizza, ora in forzuto. Uno dopo l’altro

scorrono anche i temi che già conosciamo dalla prima parte del film, quando l'azione si svolgeva nel circo vero. Comincia l'accordo-inchino, che indica l'inizio dello spettacolo (15:23 – v. esempio 25). Bonifacio si trasforma in forzuto, solleva il suo secchiello come se fosse un peso: ed ecco il tema del forzuto (15:26):



*Esempio 41 – Tema del forzuto.*

Quando sollevò sopra la testa il peso immaginario, il “circo” si riempì di grida di giubilo. Bonifacio si guardò intorno con aria di trionfo, lanciò il peso in aria, lo afferrò in volo e di nuovo lo lanciò...e di nuovo lo afferrò. E sul suo viso aleggiava un sorriso, come se per lui quel peso fosse proprio una cosa da nulla. Per un attimo davanti a lui balenò l'immagine del pesciolino, e il peso d'un tratto si trasformò in un secchiello vuoto. Bonifacio afferrò in fretta la reticella e con aria assorta si allontanò.



*Immagine 25 – Bonifacio si trasforma in forzuto.*

Ancora una volta risuona il suono magico dell'arpa e della celesta, che simboleggia il pesciolino d'oro (15:37), e il tema dei bambini, che accompagna Bonifacio sulla via del lago. È l'ultimo tentativo di arrivare al lago. Continua lo spettacolo del circo, con gli accordi dell'inchino e la musica dell'*Ouverture* (16:07):



*Esempio 42 – Ripresa dell'Ouverture.*

Il tema del numero di Bonifacio (il valzer) si ripete, praticamente immutato (16:58). L'azione accelera, passano in fretta i giorni delle vacanze, la nonna di Bonifacio sferruzza sempre più in fretta un maglione destinato a lui, compare il tema della confusione del circo e del treno (17:30). La voce del narratore racconta che Bonifacio aveva trascorso così tutte le giornate, esibendosi dal mattino alla sera, senza più ricordarsi delle banane, del lago e perfino del pesciolino d'oro. Ma ecco il suono della sirena del piroscafo (18:00): come la prima volta, la sirena marca l'inizio di una nuova sezione.

Le vacanze sono finite. La musica indica fretta e confusione. La scena successiva si svolge al porto. La nonna si affretta a donare a Bonifacio il maglione che ha fatto ai ferri, i bambini si affollano intorno al leone, la navicella è pronta a salpare. Di nuovo, a questo punto, si ode il tema musicale del "sogno", così simile all'intermezzo della *Carmen* di Bizet (18:33). Salendo sulla nave, il leone cade in acqua, ma subito si arrampica sul ponte. Sotto il maglione è finito il pesciolino d'oro, ma lui lo ributta in mare. Infatti

ora non aveva più bisogno del pesciolino. Dopo averlo guardato per un po', si piegò sopra il parapetto e il pesciolino, brillando al sole, scomparve nel mare. Il leone agitò la zampa in segno di saluto anche verso di lui.

La navicella si allontanava sempre di più, l'Africa diventava sempre più piccola e Bonifacio guardava la riva pensando: "Però, che cosa straordinaria, le vacanze!..."

Il tema del "sogno" risuona in forma un po' più sviluppata della prima volta (quando Bonifacio navigava verso l'isola), ma con la medesima strumentazione, identica a quella di Bizet. La pacificazione è resa mediante suoni luminosi, gioiosi. La musica finisce su un accordo di re maggiore.

Così tutta la drammaturgia del film è strettamente intrecciata allo sviluppo musicale. L'ultimo episodio ha un ruolo molto importante, perché ci fa capire che il leone è felice del modo in cui ha trascorso le vacanze, anche se non coincide con quanto si immaginava. Non è uscito dalla sua *routine* circense, anzi, da solo ha interpretato la parte di tutti gli artisti. Ma noi capiamo che proprio l'altruismo e la possibilità di donare gioia agli altri grazie alla sua capacità e maestria per Bonifacio sono stati più importanti del divertimento personale.

Si può supporre che questa morale fosse condivisa anche dagli autori del cartone animato, che, rappresentati sullo schermo dall'artista Bonifacio, mettono la loro professionalità a servizio del pubblico.



#### 4. Tre storie su *Vinni-Puch*<sup>302</sup>

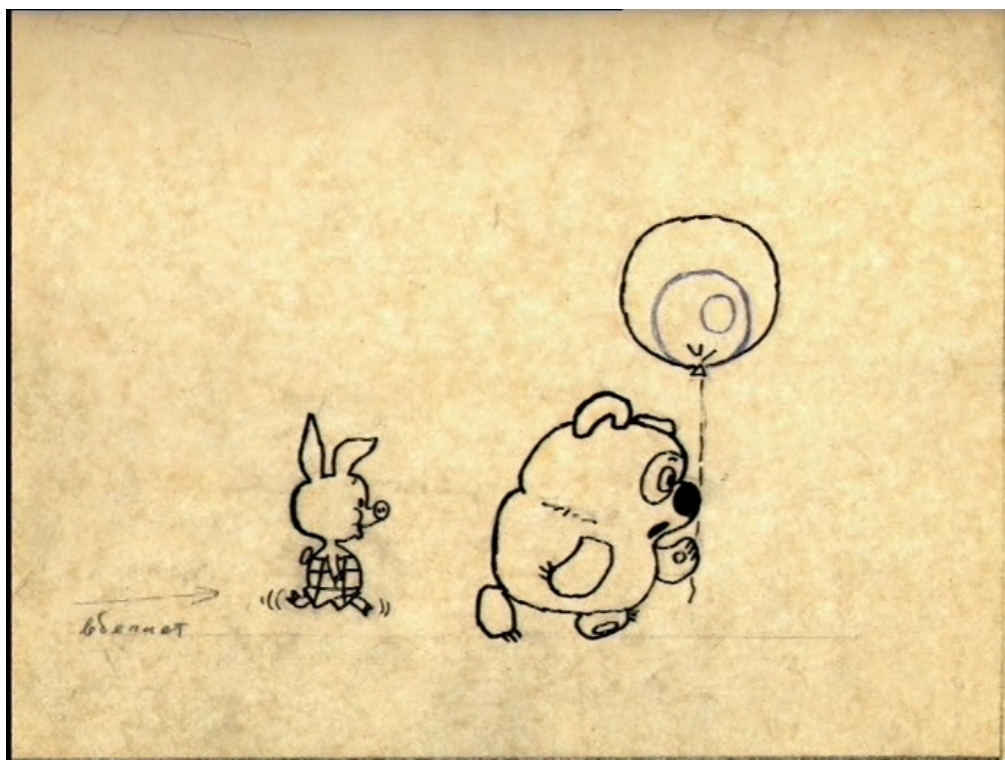


Immagine 26 – *Vinni-Puch e Pjatačok*, schizzo del regista.

Le tre storie su Vinni-Puch sono girate da Fedor Chitruk tra il 1969 e il 1972. Lo spunto per il primo film proviene dal primo capitolo del libro di Alan Alexander Milne *Winnie-the-Pooh*, nella traduzione, o meglio ‘parafrasi’ russa, come non si stanca di sottolineare l’autore Boris Zachoder<sup>303</sup>. Il secondo film esce due anni dopo, nel 1971, col titolo *Vinni-Puch idet v gosti* (*Vinni-Puch va in visita*), e si ispira al secondo capitolo del libro. Il terzo e ultimo film, *Vinni-Puch i den’ zabot* (*Vinni-Puch e una giornata di grattacapi*) risale al 1972 e si rifà al quarto e al sesto capitolo del libro. La sceneggiatura doveva essere scritta da Chitruk in collaborazione con Zachoder, ma il lavoro in comune procede con qualche difficoltà, e questo finisce per

<sup>302</sup> In russo, come del resto in tutte le altre lingue (cfr. Dmitrij Sičinava, *Vinni-Puch ot Zapadnogo do Vostočnogo poljusa*, pubblicato online all’indirizzo <https://gorky.media/context/vinni-puh-ot-zapadnogo-do-vostochnogo-polyusa/>, ultimo accesso 19.10.2019), il nome dell’orsetto, Vinni-Puch, non consiste in una mera trascrizione fonetica con traslitterazione cirillica del nome inglese: il sostantivo ‘puch’, che significa in russo ‘piuma’, rimanda alla possibile imbottitura morbida dell’animale. La semplice trascrizione fonetica sarebbe stata ‘Ujnni Pu’.

<sup>303</sup> Boris Vladimirovič Zachoder (Kagul, Bessarabia, 9 settembre 1918 — Mosca, 7 novembre 2000), poeta russo sovietico, scrittore per l’infanzia, traduttore, divulgatore dei classici per bambini di tutto il mondo. Dopo l’iscrizione all’Università di Leningrado nel 1938, cominciò a pubblicare poesie, ma la sua notorietà si deve soprattutto alle traduzioni e alle parafrasi di classici della letteratura per l’infanzia. Grazie alle sue rielaborazioni molti lettori russi hanno conosciuto libri come *Winnie-the-Pooh e tutti tutti tutti* di Alexandr Milne, *Mary Poppins* di Pamela Lyndon Travers, *Peter Pan* di James Barrie, *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, e anche le fiabe di Karel Čapek e la poesia di Julian Tuwim e Jan Brzechwa.

provocare l'abbandono del progetto iniziale che prevedeva una serie di puntate corrispondenti tutti i capitoli del libro. Alcuni episodi, frasi e canzoni (prima fra tutte la celebre canzoncina *Kuda idem my s Pjatačkom* (*Dove andiamo noi con Pjatačok*)) mancano nel libro e sono composte appositamente per i film. D'altra parte, dalla trama del film viene escluso (contro la volontà di Zachoder) Christopher Robin, la cui parte viene attribuita nel primo film a Pjatačok (Piglet, Pimpi), nel secondo a Krolik (Rabbit, il coniglio Tappo). Chitruk voleva evitare il contrasto fra una persona (il ragazzo Christopher Robin) e i personaggi fiabeschi. Per il sonoro vengono coinvolti ottimi attori: per Vinni-Puch, Evgenij Leonov<sup>304</sup>, per Pjatačok Ija Savvina<sup>305</sup>, per Ia-Ia (Eeyore) Erast Garin<sup>306</sup>. È interessante osservare che ancora oggi non è del tutto chiaro se durante le riprese del film il regista sapesse che lo studio Disney aveva girato dei cartoni su Winnie Pooh. In un'intervista rilasciata a Jurij Michajlin Chitruk dichiara di non essere stato a conoscenza della versione girata da Wolfgang Reitherman all'epoca delle sue riprese<sup>307</sup>, ma molti studiosi ritengono la cosa impossibile: nel 1967 Chitruk, cui non era preclusa la possibilità di compiere soggiorni all'estero, si era recato insieme a Ivan Ivanov-Vano in Canada, dove aveva frequentato l'Istituto canadese di cinematografia e conosciuto tra gli altri il famoso regista e disegnatore Norman McLaren<sup>308</sup>.

Diverse opinioni esistono anche in merito al problema dei diritti: Jurij Leving sostiene che il fatto di non avere acquistato i diritti, posseduti in esclusiva dalla Walt

<sup>304</sup> Evgenij Pavlovič Leonov (Mosca, 2 settembre 1926 — Mosca, 29 gennaio 1994) è stato un attore russo e sovietico, insignito nel 1978 dell'onorificenza di Artista del Popolo dell'Unione Sovietica. Molto amato dal pubblico, era noto non solo per le sue partecipazioni a numerose commedie, ma anche per aver prestato la sua voce a numerosi film di animazione. Il suo timbro era troppo basso per l'orsacchiotto, per cui gli ingegneri in fase di registrazione accelerano del 30% la sua voce, donando a Vinni-Puch la sua voce così particolare.

<sup>305</sup> Ija Sergeevna Savvina (Voronež, 2 marzo 1936 — Mosca, 27 agosto 2011), attrice teatrale e cinematografica sovietica. Non ebbe un'educazione teatrale, ma a partire dal 1960, dopo il debutto nel film *La signora col cagnolino* di I. Čejf, tratto dal racconto di Čechov, partecipò a più di trenta film e recitò in teatro. Nel 1990 ricevette il titolo di Artista del Popolo dell'Unione Sovietica.

<sup>306</sup> Erast Pavlovič Garin (pseudonimo di Gerasimov; Rjazan', 10 novembre/28 ottobre 1902 — Mosca, 4 settembre 1980) fu uno dei più importanti attori della troupe di Vsevolod Mejerchol'd. Fra il 1936 e il 1950 lavorò come attore e regista al Teatro della commedia di Leningrado, restando sempre fedele al suo maestro Mejerchol'd, anche dopo il suo arresto. Lavorò anche per il cinema e per il sonoro di cartoni animati. Nel 1977 fu nominato Artista del Popolo dell'Unione Sovietica.

<sup>307</sup> «Я давно мечтал об экранизации этого произведения. Даже не то, чтобы мечтал. Это, опять же, где-то так в затылочной части мозга вертелось: “А хорошо было бы сделать *Винни-Пуха*”. Я к тому времени еще не видел диснеевский фильм. Может быть, если б я увидел его, я бы не стал делать свой. Какой смысл повторять? Хотя, должен вам сказать, что я не очень доволен диснеевским фильмом. И теперь, задним числом, я могу сообщить слова автора этого американского фильма — Вилли Райтермана. Он тоже был не очень доволен своим *Винни-Пухом*. («Da tempo sognavo di trasporre sullo schermo quest'opera. O meglio, non è che sognassi, anche questa volta da qualche parte nella testa frullava il pensiero “sarebbe carino fare Vinni-Puch”. All'epoca non avevo ancora visto la pellicola disneyana. Forse se l'avessi vista non avrei girato la mia. Che senso ha ripetere le cose? Anche se, devo dire, non sono molto soddisfatto del film della Disney. E adesso, a posteriori, posso anche riferire le parole dell'autore di questo film americano, Willy Reitherman. Anche lui non era molto contento del suo Winnie Pooh»). Fedor Chitruk, *O zaroždenii idei fil'ma*, «Kinovedčeskie zapiski», 73, 2005, p. 64.

<sup>308</sup> Leving, «Kto-to tam vse taki est'...», cit., p. 316.

Disney, avrebbe reso impossibile presentare il Vinni-Puch sovietico all'estero e farlo partecipare a festival internazionali<sup>309</sup>.

Altri autori, quali per esempio Sarah Robertson e Ned Donovan, scrivono che Walt Disney avrebbe ceduto i diritti ai cineasti sovietici "in un gesto di distensione raro all'epoca della guerra fredda", e che la pellicola sarebbe stata proiettata a Londra in occasione del "Festival del film sovietico" (febbraio 1970), con il doppiaggio di voci prestigiose quali quelle di Sir Derek Jacobi, David Suchet e Miriam Margolyes<sup>310</sup>.

In ogni caso, i cartoni diretti da Chitruk non riescono ad arrivare nelle sale cinematografiche occidentali: sconosciuti nel resto del mondo, nell'Unione Sovietica si tratta invece di film estremamente popolari e amati dal pubblico, le cui canzoncine tutti, adulti e bambini, conoscono e sanno cantare.

La musica fa la sua comparsa fin dai primi secondi e accompagna i titoli di testa. Essa ha la funzione di creare fin dal primo momento un'atmosfera particolare: il carattere fiabesco di questo mondo è molto umano, organico, anche se viene reso con le immagini convenzionali e laconiche dei disegni infantili. Il preludio ci immerge subito nella vita placida e accogliente della foresta magica e dei suoi abitanti: Vinni-Puch, Pjatačok, Coniglio, tutti personaggi dotati di precise caratteristiche psicologiche umane. Come si legge in una lettera di Chitruk a Zachoder a proposito del profilo psicologico del protagonista,

Io lo vedo così: è sempre preso da piani grandiosi, troppo complessi e ingombranti per le azioni da nulla che intende compiere, e per questo i suoi piani falliscono a contatto con la realtà. Non fa che mettersi nei guai, non perché sia stupido, ma perché il suo mondo non coincide con la realtà. In questo vedo la comicità del suo carattere e del suo modo di agire. Certo, gli piace mangiare, ma questa non è la cosa principale<sup>311</sup>.

Weinberg riesce felicemente a esprimere questa dissociazione dalla realtà, scegliendo per la musica dell'introduzione il genere del minuetto barocco riveduto in chiave neoclassica. La solida struttura ternaria dell'antica danza, il timbro quieto e discreto del clavicembalo danno un'impressione di stabilità, di compiutezza, come il disegno di un bambino in cui bastano una casa, il sole e un alberello, ed ecco che tutto il mondo è già lì, nel disegno. Dal punto di vista armonico, tuttavia, questo minuetto

---

<sup>309</sup> «Винни-Пуха нельзя было посылать ни на один зарубежный международный фестиваль, потому что советская кинопрокатная администрация не выкупила авторских прав у законных владельцев бренда». («*Vinni-Puch* non ha potuto partecipare a nessun festival internazionale all'estero, perché l'amministrazione sovietica della distribuzione cinematografica non aveva comprato i diritti d'autore dai legittimi proprietari del brand»). Leving, «Kto-to tam vse taki est'...», cit., p. 344.

<sup>310</sup> Sarah Robertson, Ned Donovan, *Winnie the Putin! Bizarre Soviet Version of a AA Milne classic hits British screens after nearly 50 years*, «The Mail on Sunday», 14 maggio 2017 (<https://www.dailymail.co.uk/news/article-4503542/Soviet-version-AA-Milne-classic-hits-British-screens.html>, ultimo accesso 18.10.2019).

<sup>311</sup> «Я понимаю его так: он постоянно наполнен какими-то грандиозными планами, слишком сложными и громоздкими для тех пустяковых дел, которые он собирается предпринимать, поэтому планы рушатся при соприкосновении с действительностью. Он постоянно попадает впросак, но не по глупости, а потому, что его мир не совпадает с реальностью. В этом я вижу комизм его характера и действия. Конечно, он любит пожрать, но не это главное». *Priključenija Vinni-Pucha*, a cura di Galina Zachoder, «Voprosy literatury», 2002, 5, p. 16.

barocco, o forse preludio, è lontano dal modello storico, poiché nella melodia Weinberg intreccia numerose dissonanze e modulazioni. Questa mancata corrispondenza dà immediatamente un'impressione di non coincidenza fra realtà diverse. Chitruk cerca il modo di rendere il gioco linguistico con le immagini, mentre Weinberg fa lo stesso con la musica. Torna utile qui un'altra citazione dalle memorie del regista:

Per qualche anno mi sono arrovellato su questo Vinni-Puch per capire come tradurre in un'altra qualità tutto il fascino in traducibile della lingua. Perché questo fascino, questa attrattività non derivassero più dal materiale verbale, dal testo, ma dalla rappresentazione, dai comportamenti dei personaggi. Ci sono, ad esempio, dei passi come: 'Vinni-Puch, l'asinello Ia e Pjatačok erano seduti sulla porta di casa e ascoltavano quello che diceva Vinni-Puch. Che ingenua assurdità!<sup>312</sup>

Tutti questi epiteti rendono con molta precisione lo stile dell'introduzione musicale, quell'insieme di ingenua assurdità, di saggezza e candore. La soluzione strumentale, la scelta del clavicembalo per il primo episodio musicale (il preludio), produce immediatamente un contrasto sonoro rispetto alla maggior parte dei film di animazione per bambini di quell'epoca: ci ritroviamo subito nel mondo della musica colta e della tradizione occidentale, dato che il preludio ricorda il minuetto di Bach dal *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (G-dur, BWV 114). Nella produzione accademica di Weinberg c'è un altro caso di utilizzo del clavicembalo solo, e cioè l'introduzione alla *Sinfonia* n. 7, op. 81. In questa sinfonia, che risale al 1964, al clavicembalo è riservato un ruolo parzialmente simile, quello dell'introduzione che esprime lo stato d'animo fondamentale, le riflessioni del compositore. Anche lo stile neobarocco coincide: l'introduzione alla sinfonia si può definire una sarabanda pseudo-händeliana.

L'introduzione musicale al film ritorna all'inizio di ciascuna delle tre parti della serie di Vinni-Puch, ma ogni volta Weinberg varia la strumentazione e la struttura armonica della melodia. Così, anche se le tre parti sono unite dalla medesima melodia dei titoli, questa non è sempre la stessa. Dal punto di vista formale, l'introduzione è un periodo regolare, formato da due frasi, binario. Il periodo si conclude con cadenza imperfetta sulla dominante minore. Lo sviluppo all'interno delle frasi appartiene al "tipo dello svolgimento", com'è tipico di un periodo dell'epoca barocca. La seconda frase del periodo ripete la prima con l'aggiunta dello sviluppo di sequenze. Anche la fattura dell'accompagnamento è caratteristica della tradizione barocca e classicista; ma ciò che se ne distacca in maniera evidente è il cambio di misura, che osserviamo nella nona battuta dell'introduzione (cfr. esempio 43), dove il compositore prolunga la battuta fino a nove ottavi, così che l'accompagnamento ostinato continua, mentre nella melodia si determinano dei vuoti. Questa violazione del ritmo e dello scorrere

---

<sup>312</sup> «Буквально несколько лет я ходил вокруг этого *Винни-Пуха* и думал, как можно перевести всю непередаваемую прелесть языка в другое качество. Чтобы эта прелесть, эта аттрактивность шла бы уже не от словесного материала, не от текста, а от изображения, от поведения этих героев. Например, там есть такие места: "Винни-Пух, ослик Иа и Пятачок сидели как-то на пороге дома и слушали, что говорит Винни-Пух". Это такая наивная нелепость». Chitruk, *O zaroždenii idei fil'ma*, cit., p. 64.

del tempo attribuisce ai tratti barocchi di cui abbiamo parlato un carattere relativo, parodistico, ma anche qualcosa di lirico e straniato. Un'altra sottigliezza del lavoro del compositore sulla melodia e il ritmo è riscontrabile nell'ottava battuta, dove la melodia ha inizio un ottavo "prima del tempo".

Dal punto di vista tonale, anche nella seconda frase troviamo una forte deviazione rispetto al modello barocco. A partire dalla nona battuta c'è una serie di modulazioni, che però sono ingannevoli, poiché dapprima percepiamo l'allusione a una tonalità, mentre in seguito la modulazione risulta su una tonalità diversa, inattesa. La tonalità viene trattata in modo abbastanza libero: ad esempio, sentiamo una modulazione assolutamente netta in Si bemolle maggiore, che comincia nell'undicesima battuta con un intervallo di ottava aumentata, mentre nella stessa battuta il compositore usa la tecnica della sostituzione enarmonica; nella linea del basso il Mi bemolle dell'inizio della battuta diventa Re diesis a metà della battuta, e questo rende naturale il ritorno alla tonalità iniziale in La minore. In questi dettagli minuti si rivela la maestria del compositore.

Quando il preludio-introduzione finisce e ha inizio il racconto, un piccolo ensemble da camera continua a suonare in secondo piano, sviluppando ed elaborando il materiale musicale dell'introduzione. Come nella musica di *Le vacanze di Bonifacio*, ascoltiamo un lavoro su motivi staccati dalla melodia di base (00:48). Il carattere generale della musica è per strumenti da camera, meditativo, e questa concentrazione musicale conferisce profondità agli allegri disegni per bambini.



Esempio 43 – Preludio-introduzione, melodia dei titoli per la prima storia.

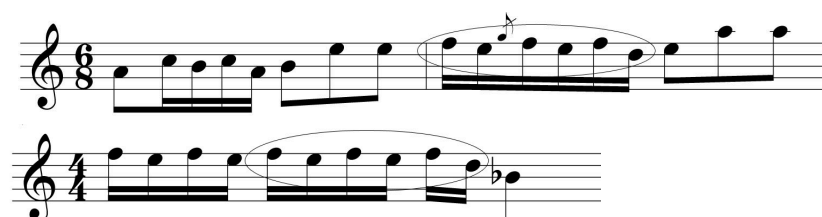
Il narratore prepara lo spettatore alla comparsa di Vinni-Puch: l'orsetto dapprima si 'avvicina' scandendo le proprie improvvisazioni in versi, poi, una volta giunto in primo piano, in cima a una collinetta, una straordinaria invenzione del regista lo fa fissare gli occhi dello spettatore in un silenzio totale, cosicché in pochi secondi di sguardo fisso e stupito facciamo conoscenza con il protagonista (01:22). Ma ecco che nella sua testa si è definitivamente composta la canzoncina: aggiunto l'accompagnamento musicale Vinni-Puch esegue la sua celebre 'aria', *Chorošo živet na svete Vinni-Puch* (*Vive bene al mondo Vinni-Puch*, 01:40). Questa musica

risuonerà ancora alla fine della prima puntata (09:50) e alla fine della seconda (19:51) della serie.



Esempio 44 – ‘Aria’ di Vinni-Puch Chorošo živet na svete Vinni-Puch (*Vive bene al mondo Vinni-Puch*).

Nonostante il forte contrasto fra l’introduzione-minuetto e la canzoncina di Vinni-Puch, ciò che li unisce è il motivo iniziale. Vengono impiegate le medesime semicrome ripetute:



Esempio 45 – Il motivo che unisce l’introduzione e l’aria di Vinni-Puch.

Ancora una volta, dunque, siamo testimoni di un lavoro accurato che rivela la professionalità del compositore. Questi dettagli non si colgono a una scorsa rapida del film, ma a livello inconscio i due episodi musicali risultano collegati proprio grazie ad essi.

La canzoncina finisce nel momento in cui Vinni-Puch vede “una quercia alta, proprio alta” e comincia a riflettere sulle api che vi abitano e producono il miele. Le sue meditazioni sono accompagnate da una musica strumentale che si contrappone al ritmo di marcia della canzoncina; anche la strumentazione è in contrasto, perché al posto delle percussioni abbiamo larghi arpeggi al flauto, con modulazioni varie che alludono al corso dei pensieri. Questo tema si può definire *Leitmotiv* delle api, perché lo risentiremo ancora quando l’orsetto salirà fino all’alveare su un palloncino (06:45).



Esempio 46 – Il *Leitmotiv* delle api.

L'episodio dura da 02:00 a 02:40, quando Vinni-Puch comincia ad arrampicarsi sull'albero. A questo punto sentiamo nuovamente il tema dell'introduzione, che tuttavia appare nella variante in maggiore, in una strumentazione per flauto e oboe (02:40). Qui la musica assume carattere descrittivo, l'arrampicata sull'albero è illustrata da *cluster* diatonici e la successiva caduta da un *ostinato* di archi e fiati. In questo film non è frequente la musica illustrativa, e anzi il regista usa in modo molto attento l'accompagnamento musicale, cui si aggiunge spesso il silenzio a sottolineare i momenti cruciali<sup>313</sup>. Di solito un determinato personaggio è accompagnato da una musica, un *Leitmotiv* o un motivo precisi. Nella nostra analisi vedremo che ogni personaggio è caratterizzato da una 'sua' musica. Ma torniamo all'azione del film: Vinni-Puch è caduto dall'albero senza riuscire a raggiungere il miele, e ora va dall'amico Pjatačok a chiedere aiuto.

Questo tragitto si compie sullo sfondo di una variante strumentale della *Canzoncina di Vinni-Puch*, che è una rielaborazione dell'originale. Vinni-Puch e Pjatačok si scambiano i saluti, e qui per la prima volta risuona il tema di Pjatačok (03:37):



Esempio 47 – Il Leitmotiv di Pjatačok.

L'orsetto chiede a Pjatačok se ha il palloncino necessario al suo astuto piano per conquistare il miele. Si parla di palloncini e nuvolette, di qualcosa di magico, inconsueto, che si libra nell'aria, e lo stesso fa la musica. Questi oggetti aerei sono

<sup>313</sup> Il compositore aveva applicato lo stesso metodo in film più drammatici: in *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne*, 1957) il silenzio risuona due volte in momenti cruciali, drammatici. Nel primo caso vediamo la protagonista Veronica salire la scala del suo palazzo bombardato, la musica trasmette una tensione crescente, una velocità sempre più accentuata, ma nel momento in cui Veronica vede che della sua casa non è rimasto nulla la musica si interrompe improvvisamente, e resta solo il rumore del ticchettio dell'orologio appeso in mezzo a pareti diroccate (35:00). Nel secondo caso, la morte al fronte del protagonista, questi giace a terra ferito mentre nella sua mente scorrono immagini del passato: quando tra di esse appare quella stessa scala di casa della fidanzata, che saliva per correre da lei, nella musica compaiono il medesimo ritmo crescente, la medesima tensione, e le scene di un passato felice si mescolano a quelle della guerra, con le immagini di un nuovo, impossibile incontro. Una volta raggiunta l'apoteosi la musica si interrompe d'un tratto, e il silenzio che subentra marca la morte dell'eroe (50:00-51:41).

rappresentati da strumenti come i campanellini, l'arpa, il vibrafono, materiale musicale che ricorda il tema del pesciolino d'oro de *Le vacanze di Bonifacio*.

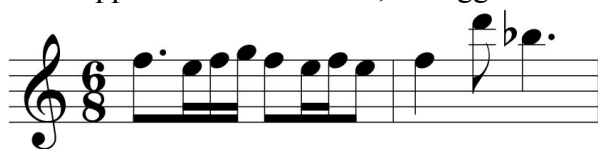
Una volta che Vinni-Puch ha esposto il suo piano a Pjatačok, i due si mettono in cammino verso l'albero (04:58). Come nel precedente passaggio attraverso il bosco, l'accompagnamento musicale è basato sulla canzone che lo caratterizza, *Vive bene al mondo Vinni-Puch*.



Esempio 48 – Accompagnamento musicale basato sulla canzone *Vive bene al mondo Vinni-Puch*.

Il motivo di base è proposto con un ritmo punteggiato, nell'accompagnamento sono utilizzate figure che ricordano il preludio. La musica reagisce al dialogo dei protagonisti, si ferma insieme a loro, e così via. Anche questo rivela un raffinato lavoro del compositore. L'unione e l'uso dei vari temi, già ascoltati in precedenza o che anticipano lo sviluppo futuro, ci parlano di una tecnica compositiva propria della musica accademica, da camera.

Nella scena in cui Pjatačok gonfia il pallone, la musica assume di nuovo un carattere descrittivo: il 'gonfiaggio' viene reso dalla scala per toni interi. La gamma si interrompe quando Vinni-Puch vede che al posto del pallone si gonfia Pjatačok, che è troppo leggero, e viceversa raggiunge una miniapoteosi una volta che il pallone è gonfio e Vinni-Puch si solleva in aria. Qui il tema della canzoncina di Vinni-Puch subisce una netta trasformazione, anche se il motivo principale si intuisce ancora. Anche il carattere della musica contrasta col precedente: al posto della forma della marcia appare la fantasticheria, un leggero movimento di valzer (06:24).



Esempio 49 – Valzer basato sulla canzone *Vive bene al mondo Vinni-Puch*.

La tonalità resta la stessa della forma di riferimento della canzoncina di Vinni-Puch, ma per accrescere il carattere sognante la melodia principale è eseguita dal flauto. Ma ecco le api e risuona la musica che abbiamo già sentito all'inizio del film (02:04), quando Pooh, seduto sotto l'albero, pensava alle api (cfr. esempio 46). Ora la musica non è più astratta ma, al contrario, è molto dinamica, la strumentazione è molto più densa, il ritmo si fa accelerato, gli archi e i fiati si avvicinano nell'esecuzione della gamma ascendente e discendente, gli ottoni riprendono il tema, come nelle opere di Wagner vi sono motivi suonati su larghi arpeggi, si percepiscono l'inevitabilità della soluzione drammatica, il forte sviluppo sinfonico, la tonalità passa al modo minore.

L'orsetto capisce che non riuscirà a prendere il miele, mentre le api lo circondano e cercano di pungerlo; egli tenta di distrarle con una canzoncina, nella



quale sostiene di essere “una nuvoletta, una nuvoletta, una nuvoletta, e non un orso”, e questa melodia si affianca in maniera contrappuntistica all’elaborazione del tema delle api da parte dell’orchestra. Vinni-Puch chiede a Pjatačok di andare a prendere un fucile per sparare al palloncino, ma quel tonto di Pjatačok non capisce a chi si debba sparare e cerca di colpire le api. Vinni-Puch allora gli spiega che il bersaglio giusto è il palloncino:

- Ma dove spari?
- Alle api, naturalmente,
- Ma non alle api, devi colpire il pallone!
- Ma se sparo al palloncino, si rovina...
- Ma se non gli spari mi rovino io.

Quando nell’inquadratura vediamo il palloncino, risuona il motivo di Pjatačok, l’intervallo di seconda maggiore e una strumentazione in contrasto col tema delle api, che già viene eseguito da tutta l’orchestra (08:44). Vinni-Puch scende sul palloncino che si sta sgonfiando e la musica torna a essere illustrativa, ma, nel momento dell’atterraggio si interrompe all’improvviso e a questo punto abbiamo di nuovo una ‘pausa sonora’, cinque secondi interi pieni di silenzio e di inerzia (09:10-09:15). Mentre Pooh cerca di tornare in sé dopo la caduta, si sente la musica in minore dell’introduzione (09:23) e viene utilizzata la seconda frase di questo minuetto neobarocco. Ma ecco che Pooh decide che è ora di fare uno spuntino, la musica gira intorno a un motivo di congiunzione (09:44), al minore si sostituisce il maggiore, e questo motivo trascorre dolcemente, ‘scivola’ nella canzone di Vinni-Puch. Così il primo episodio termina in maggiore, con una musica ottimistica e gioiosa.

Il secondo episodio della serie si apre ancora una volta con l’introduzione-preludio.



*Esempio 50 – Preludio-introduzione, melodia dei titoli di testa per la seconda storia con metro variabile.*

In questo caso si nota una sorta di evoluzione verso il linguaggio novecentesco. Il preludio si caratterizza in primo luogo per il metro variabile e la generale asimmetria del ritmo. Evidentemente ciò è in rapporto col contenuto, dato che in questa serie si sviluppa una storia comica, la spedizione per far colazione dal Coniglio e un’avidità smodata. Weinberg sceglie il metro 5/8, che consente raggruppamenti

diversi all'interno della battuta: 3+2 o 2+3. Fino alla quarta battuta del preludio si sente con chiarezza la combinazione 3+2, poi sostituita da 2+3, e di nuovo, due battute dopo, la misura si trasforma in 6/8, ovvero il metro iniziale del preludio nella prima variante. La struttura rimane grosso modo immutata: è un periodo composto di due frasi, con una semicadenza alla fine della prima frase. Nella seconda frase c'è una serie di modulazioni che ci porta molto lontano dall'iniziale La minore. Passando attraverso il Mi maggiore e il Si bemolle maggiore, ci ritroviamo in una tonalità di Sol diesis maggiore. Alla fine del periodo, il movimento generale si scompone e anche la strumentazione muta rispetto al preludio del primo episodio. Il periodo termina con un dialogo tra flauto e fagotto e col ritorno alla tonalità originaria. Anche nella terza variante del preludio, e cioè nell'introduzione al terzo episodio del film, sentiamo il legame con i generi del XX secolo, ma questa volta il riferimento è al jazz.



Esempio 51 – Preludio-introduzione, melodia dei titoli di testa per la terza storia con il riferimento al jazz.

In questo preludio il metro scelto è 4/4. La melodia è eseguita dal flauto, com'è caratteristico dello stile neobarocco, ma se si pensa alla passione del Novecento per le rielaborazioni jazzistiche di Bach e di tanta musica barocca — ricordiamo, ad esempio, la famosa versione della *Bouree* di Bach dei Jethro Tull, 1969 — il preludio si inserisce in modo esemplare in questo genere<sup>314</sup>. C'è poi in qualche misura un richiamo alla cultura occidentale proibita. La melodia si fonda sul classico basso del jazz, il cosiddetto *walking base* eseguito dal contrabbasso.

<sup>314</sup> Si potrebbe riportare una lista molto lunga di esempi, ma ci limitiamo a ricordarne alcuni, quali l'esecuzione a cappella di brani di Bach del gruppo francese *Swingle Singers* e del famoso jazzista Bobby McFerrin o l'album *Blues on Bach* registrato nel 1973 da *The Modern Jazz Quartet*, che combina l'esecuzione in versione blues di brani di Bach e improvvisazioni basate sulle note B-A-C-H (Si bemolle-La-Do-Si).

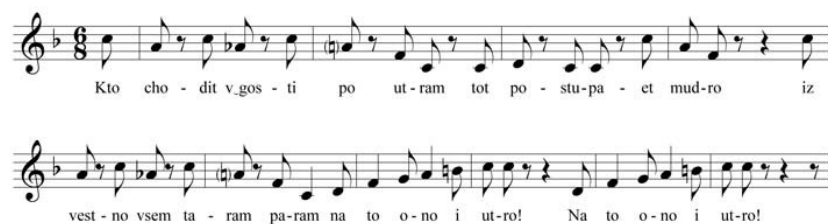
È interessante confrontare le tre varianti del preludio nei tre episodi. Struttura e forma restano ogni volta immutate: due frasi, la seconda delle quali è più complessa e modulata. La prima e la terza variante hanno dei prototipi di genere: il minuetto barocco nel primo preludio e la rielaborazione jazzistica della musica pseudobarocca nel terzo episodio. Il secondo preludio suscita qualche associazione con Bartok o Prokof'ev, soprattutto per il metro asimmetrico. Nel secondo e nel terzo preludio si perde il carattere lirico: essi sono più dinamici, più attivi. Il 5/8 nel secondo preludio accelera lo sviluppo dell'intreccio, poiché è un metro più accentuato, addirittura insistente. Per quanto riguarda la strumentazione, si può rilevare che il clavicembalo, dal quale proviene una certa liricità, non è più presente nella seconda e nella terza variante; nella terza, chiaramente più vicina al teatro di varietà, operano strumenti a percussione: non lo xilofono, che si trova più spesso nel corpo dell'orchestra, ma proprio un piccolo gruppo jazzistico di strumenti a percussione (nell'esempio n. 9 si vede come il secondo rigo sia attribuito alle percussioni jazzistiche che improvvisano).

Nel secondo episodio, subito dopo il preludio, si sente il *Leitmotiv* di Pjatačok (10:52).



Esempio 52 – Il *Leitmotiv* di Pjatačok.

La voce del narratore dietro l'inquadratura descrive l'idillio del mattino: “quando la colazione è da tempo finita, mentre il pranzo non pensa neppure a cominciare”, Vinni-Puch passeggia col suo amico Pjatačok e compone una canzoncina nuova. Il tema di Pjatačok risuona nella stessa tonalità che nel primo episodio, ma con una strumentazione diversa, dato che qui è affidato a un duetto di clarinetto e clarinetto basso. Il nuovo materiale musicale che segue il tema di Pjatačok è la canzoncina di Vinni-Puch *Kto chodit v gosti po utram* (*Chi va a far visita la mattina*):



Esempio 53 – La canzoncina di Vinni-Puch *Kto chodit v gosti po utram* (*Chi va a far visita la mattina*).

Si tratta di una tipica marcia, in otto battute o un periodo di due frasi. Alla fine della seconda frase, Pjatačok ripete le parole “e per questo c’è il mattino” (na to ono i utro), la musica modula inversamente, da tonalità dominante a tonica, e vi si aggiunge un gruppo di quattro battute, una sorta di ritornello. La forma è strofica, per cui la musica si ripete più volte con un testo nuovo. Durante i recitativi fra Vinni-Puch e Pjatačok rimane solo l’accompagnamento, che viene eseguito da pesanti ottoni: questa strumentazione si adatta alla goffaggine propria a Vinni-Puch. La marcia ricorda quella di Prokof’ev in *Muzyka dlja detej* (*Musica per bambini*) soprattutto per l’impiego di maggiore e minore:

**MARCH / MARCHE**  
Op. 65, No. 10

Sergei Prokofiev  
(1891 - 1953)

Tempo di marcia ♩ = 116 - 126

Esempio 54 – Marcia di Sergej Prokof’ev.

L’episodio musicale successivo è la visita al Coniglio. L’azione si svolge nella sua tana (14:51). La musica contrasta con la marcia che la precede: mutano il testo, la tonalità, la strumentazione. Si tratta di un quartetto d’archi con aggiunta frammentaria di fiati. Ciò che emerge è il carattere ampolloso, noioso, del Coniglio: si può dire che sia il suo *Leitmotiv*.



Esempio 55 – Il Leitmotiv del Coniglio.

Solo quando l'immagine mostra le provviste di cibo si diffonde una chiara macchia sonora, ottenuta dall'effetto *frullato* di due trombe. La musica rappresenta poi e illustra come vengono divorate tutte le provviste del Coniglio (16:04). Analogamente al cartone *Le vacanze di Bonifacio*, la musica sembra caricarsi come una molla: il procedimento viene utilizzato quando Bonifacio continua a divertire i bambini senza fermarsi, mentre qui questo motivo per toni interi rende il modo in cui tutte le leccornie a disposizione vengono divorate.



Esempio 56 – La musica illustra come vengono divorate tutte le provviste del Coniglio.

A questo punto inizia il tema del sassofono, poi subentrano il clarinetto e altri strumenti (16:44). Nel momento in cui Vinni-Puch e Pjatačok finiscono di mangiare la prima porzione (16:55) si risente il tema del preludio in forma leggermente modificata: il punto di partenza è la prima variante, ma con strumenti diversi: flauto, clarinetto e percussioni. La prima frase è praticamente senza modifiche, mentre la seconda ha modulazioni nuove ed è interrotta, invece che dalla cadenza, da una trepidante triade in minore (17:22). L'interpretazione drammaturgica è chiara: la comparsa del preludio significa che questa potrebbe essere la fine dell'episodio, ma l'improvvisa svolta dell'intreccio annulla questo lieto fine. Vinni-Puch viene a sapere che non tutte le pietanze sono finite e accetta volentieri di restare. Solo un trepidante accordo lascia prevedere dei guai. Se Vinni-Puch se ne fosse andato, come intendeva fare, dopo la prima porzione, non sarebbe rimasto bloccato nell'uscire dalla tana. Ma il senso della misura e la cautela non sono il forte del nostro orsetto. Gli ospiti rimangono dal Coniglio, e di nuovo ascoltiamo il motivo per toni interi, che rinvia all'avidità con cui vengono divorate le pietanze. Il ritmo della musica accelera, l'orologio alla parete gira sempre più rapidamente, mentre nella ripresa vi sono meno dettagli e più ripetizioni letterali. Perciò l'accompagnamento musicale di questo episodio ha forma ABA. Quando tutto il cibo è stato mangiato, anche la musica finisce e restano solo i dialoghi. Vinni-Puch rimane bloccato e insieme a Pjatačok si mette a chiamare: "aiuto, soccorso!", mentre il Coniglio li spaventa dicendo che per

venire fuori dalla tana l'orsacchiotto dovrà aspettare tutta una settimana, finché non sarà dimagrito. Dopo le parole di Vinni-Puch: "Oh, ma mi pare di essere dimagrito", nell'orchestra suona un accordo-segnale di fanfara, che simboleggia la soluzione positiva della "situazione senza via di scampo" (19:24).

Segue poi il preludio nella seconda variante in 5/8 (19:32), e su di esso la voce del narratore riassume la morale dell'episodio: Vinni-Puch pensava che non fosse il caso di trattenersi in visita, mentre il Coniglio pensava... Non sapremo mai che cosa pensava il Coniglio, perché era molto ben educato. La seconda frase del preludio è abbreviata e, come nel primo film della serie, sul motivo di congiunzione la musica del preludio trapassa nella canzoncina di Vinni-Puch *Vive bene al mondo Vinni-Puch* e così finisce, esattamente come il primo, anche il secondo episodio.

Già prima dei titoli e del preludio al terzo episodio si sentono tre accordi di celesta: si tratta di una sorta di simbolo, che verrà spiegato poco dopo. Questi accordi sono un'autocitazione dal film *Le vacanze di Bonifacio* (v. esempio 31).



Esempio 57 – Gli “accordi magici” della celesta, autocitazione dal film *Le vacanze di Bonifacio*.

Nel terzo episodio il preludio risuona nella variante jazz, con assolo di flauto, una piccola configurazione eseguita dal clarinetto e dal *walking base* e con una libera improvvisazione delle percussioni. Un altro tratto distintivo di questa variante del preludio è il fatto che termina sulla sottodominante, con una cadenza plagale. Le spiegazioni possono essere diverse. Una simile conclusione dà un'idea di incompiutezza, dopo la quale è più semplice proseguire la storia: questa cadenza può anticipare lo stato d'animo tragico del protagonista di questo episodio, l'Asinello Ia-Ia. Senza allontanarsi dalle leggi classiche dell'opera, il compositore ci fa subito conoscere un nuovo personaggio: risuona il *Leitmotiv* (21:05-21:26) in Sol minore, poi (21:45) in Do minore dell'Asinello Ia-Ia.



Esempio 58 – Il Leitmotiv dell'Asinello Ia-Ia.

Questo tema, come anche l'introduzione-preludio, è in stile neoclassico. Sul piano formale si tratta di un periodo classico, composto di due frasi di struttura ripetuta di otto battute: la prima frase termina con una modulazione in Fa maggiore, che è dominante verso Si bemolle maggiore. La tonalità di Si bemolle maggiore è la relativa maggiore della tonalità d'impianto Sol minore; di conseguenza, qui abbiamo un tentativo di uscire dal modo minore, ma il tentativo di modulazione al maggiore non si realizza. Nella sesta battuta la melodia si muove per quarte ascendenti fino alla nota si bemolle, la più acuta della melodia, ma non vi si trattiene, anzi letteralmente “scende” lungo la scala cromatica, tornando alla nota Sol, che anticipa il ritorno a Sol minore; gli ultimi quattro suoni non si limitano al Sol minore, ma adottano la variante frigia, o napoletana, la cui semantica implica un “minore ancora più triste”. La melodia viene suonata dal violino con, sullo sfondo, l'accompagnamento lirico del violoncello. L'associazione che si crea è con il *Lago dei cigni* di Pëtr I. Čajkovskij, Atto 2, scena 10.



Esempio 59 – I lago dei cigni di Čajkovskij, Atto 2, scena 10.

Dopo una piccola pausa, in cui l'asinello passa dall'altra parte dello stagno e si sente solo lo sciabordio dell'acqua, ecco di nuovo il medesimo tema, ma nella ripetizione la tonalità si tramuta in Do minore. La seconda frase è abbreviata e modula non nella tonalità della prima (in questo caso, Do minore), ma in Sol minore. Dunque, la forma generale di questo episodio musicale è binaria con ripresa tonale<sup>315</sup>.

Il tema malinconico dell'asinello finisce e al suo posto riappare la canzone di Vinni-Puch “Esli ja češu v zatyłke ne beda, V golove moej opilki, da-da-da” (“Se mi gratto la nuca non è male, / In testa ho dei trucioli, sì-sì-sì”) 22:03.



Esempio 60 – La canzone di Vinni-Puch *Esli ja češu v zatyłke ne beda, V golove moej opilki, da-da-da* (*Se mi gratto la nuca non è male, / In testa ho dei trucioli, sì-sì-sì*).

Ancora un esempio di riferimento al modello dell'opera: dapprima sentiamo la scansione di Vinni-Puch, e solo dopo l'orsetto appare nell'inquadratura da dietro una collina. La serie sonora funziona preparando il terreno a quella visiva. Pooh continua il suo allegro canto finché non vede l'Asinello, e tace imbarazzato. Con le prime parole dell'Asinello ancora una volta risuona il suo triste tema in Sol minore. Questa realizzazione del tema inizia in Sol minore, mentre nella seconda frase passa alla variante in Do minore. Il piano tonale sottolinea tutto il pessimismo e la cupezza della visione del mondo dell'Asinello. Il loro dialogo si svolge dapprima sullo sfondo del tema di Ia-Ia, ma poi l'Asinello comincia a far la bertuccia a Vinni-Puch “non è male ha-ha-ha”. Un momento dopo (22:59) Vinni-Puch si accorge che l'Asinello ha perso la coda e glielo fa subito notare: “Non è che ti sei sbagliato?” gli chiede Ia-Ia. “La coda o c'è o non c'è proprio, non è possibile sbagliarsi”, risponde Vinni-Puch. E di nuovo il regista fa ricorso al procedimento che sottolinea l'importanza del momento col silenzio. L'assenza della coda, il vuoto... Questo silenzio totale, mentre l'Asinello si guarda da tutte le parti, dura quasi mezzo minuto (fino a 23:33).

L'Asinello pronuncia poi un discorso intriso di amarezza, da cui apprendiamo che è il suo compleanno: “Non vedi i regali, la torta di compleanno, gli zuccherini alle bacche?” – “No, non li vedo”, risponde ingenuamente l'orsacchiotto; “Ecco, neanche io li vedo, è uno scherzo – ha-ha, ma non mi lamento, non farci caso, Vinni-Puch, è già abbastanza che io sia così infelice il giorno del mio compleanno, e se anche gli altri lo saranno altrettanto...” Queste parole strazianti risuonano sullo sfondo di materiale musicale molto interessante (24:19), che è chiaramente interno al tema dell'Asinello Ia-Ia sia per ritmo che per timbro, ma ha il carattere della rielaborazione.

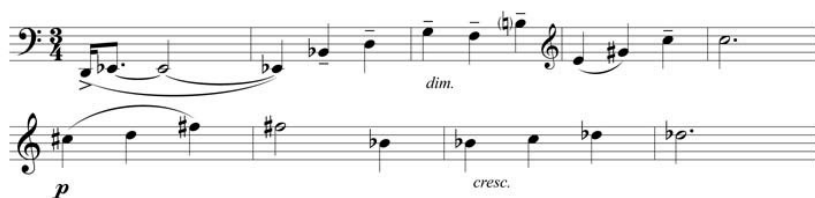
<sup>315</sup> La prima realizzazione è un periodo con modulazione al centro e con ritorno alla tonalità originaria; inizia poi la parte centrale, che sembra una ripetizione, ma ha una tonalità diversa (Do minore), più alta di una quarta, mentre la seconda frase ci riporta alla tonalità di partenza.



Weinberg mescola in un intreccio contrappuntistico il suono dell'assolo di violoncello, frammenti del preludio, del tema di Ia-Ia (con la variante jazzistica dell'introduzione a questo terzo episodio della serie) e, cosa molto interessante, con gli accordi di celesta, che noi già identifichiamo come simbolo dell'acqua, dell'ineffabile, dell'irrealtà, dei cerchi nell'acqua. Questi accordi, già proposti fin dall'inizio, accompagnano le lacrime dell'Asinello, che cadono nello stagno. La mia ipotesi è che questa sia un'autocitazione del tutto consapevole da *Le vacanze di Bonifacio*. Si possono distinguere tre livelli: il primo, e più concreto, è l'Asinello sofferente, il secondo, più generale, è l'apparizione del preludio, che unisce tutti e tre gli episodi, mentre il terzo è l'autocitazione, cioè l'accentuazione della particolare importanza di questo episodio per il compositore. Anche la comparsa dell'assolo di violoncello può essere in rapporto col ciclo dei *Ventiquattro preludi per violoncello solo* op. 100 (1968), che risale agli stessi anni. In questo piccolo episodio strumentale l'autore immette qualcosa di molto personale, come se d'un tratto si fosse trovato all'interno della tematica tragica che gli era così consueta. A questo punto Vinni-Puch interrompe l'Asinello e lo prega di aspettare e di non allontanarsi, perché si rende conto che bisogna fare subito qualcosa.



Esempio 61 – Il lamento dell'Asinello Ia-Ia.



Esempio 62 – Weinberg, Preludio n. 4 dal *Ventiquattro preludi per violoncello solo* op. 100.

La scena successiva si svolge davanti alla casa di Vinni-Puch. Vediamo Pjatačok che suona alla porta di Vinni-Puch, mentre si sente il tema già noto di Pjatačok. A eseguirlo qui sono il flauto e il fagotto; la tonalità è Si maggiore, luminosa e gioiosa. Anche questo è un periodo composto di due frasi. Il metro è 6/4, che consente accentuazioni diverse, due o per tre per battuta. Alla fine della prima frase, grazie a una modificazione enarmonica, si ha una modulazione in Mi bemolle maggiore, mentre la seconda frase inizia anch'essa, come la prima, in Si maggiore, ma è prolungata di una battuta quando, mediante un sostituzione enarmonica inversa, la musica torna in Si maggiore. Pooh aiuta l'amico a suonare alla porta mentre gli riferisce le cattive notizie riguardanti l'Asinello e la sua coda, e si arrabbia perché nessuno apre la porta. Alla fine Vinni-Puch si rende conto che quella è la sua casa, e i due entrano. Vinni-Puch comincia a cercare febbrilmente un regalo per Ia-Ia. La ricerca si svolge senza accompagnamento musicale. Il regista utilizza molto

accortamente la musica, che sottolinea lo svolgimento dell'intreccio, ma in modo non solo illustrativo.

Ora Vinni-Puch ha trovato un vasetto di miele da regalare a Ia-Ia e si è rimesso in cammino. Come nei due primi episodi della serie, i 'passaggi', gli spostamenti di Vinni-Puch sono accompagnati dalle sue canzoncine-improvvisazioni, che hanno sempre la forma strofica del *couplet*. Alla fine della strofa compare sempre un piccolo ritornello, che viola la struttura del periodo regolare e classico. Questa volta l'orsacchiotto canta "lučšij podarok, po-moemu, med, eto i oslik srazu pojmet" ("il miglior regalo per me è il miele, anche un asino lo capisce subito"), e vale la pena di richiamare l'attenzione sul suo nesso stilistico col preludio. Di nuovo, e in questo caso in modo molto appropriato, viene impiegato il procedimento del *walking base* e il pizzicato del contrabbasso procede «di pari passo» con Vinni-Puch. L'orsetto a poco a poco tira fuori il miele dal vaso e poco dopo si siede per terra e si mangia tutto il miele. Mentre Vinni-Puch, dimentico di sé, finisce di mangiare il regalo destinato all'Asinello, allo spettatore viene mostrato Pjatačok, che corre col suo regalo per Ia-Ia. La sua corsa è accompagnata da una musica veloce di archi e xilofono, non ha a che fare col suo *Leitmotiv*, ma è la musica del movimento. Nel frattempo, Vinni-Puch ha finito di mangiare il miele e fatica a ricordare dove stava andando. Di nuovo il *walking base*, ma con un ritmo molto più rapido, mentre Vinni-Puch continua a cantare nello stesso maggiore, a differenza dei primi *couplets* in minore. "Vot goršok pustoj, on predmet prostoj, on nikuda ne denetsja" ("Ecco che il vaso è vuoto, è un oggetto molto semplice, non scappa mica"). Queste parole sono accompagnate da una musica eccessivamente gioiosa, simile a una marcia, con una sfumatura di ottimismo falso, esagerato, nello spirito delle canzoni sovietiche di propaganda. L'orsacchiotto cerca di convincere sé e gli spettatori di non aver fatto nulla di male, e questa riflessione viene resa molto sottilmente dalla musica, che oscilla fra maggiore e minore.

Ecco che Vinni-Puch passa davanti alla casa della Civetta (28:05), e in primo piano viene mostrata la coda di Ia-Ia, che questa ha legato al campanello davanti al propriouscio. Non è chiaro se Vinni-Puch abbia capito che cos'è la "corticella" appesa dalla Civetta, ma la musica già reagisce suggerendolo allo spettatore: sentiamo infatti una citazione dall'accompagnamento del tema di Ia-Ia. Qui però a eseguire il motivo è l'arpa, non il violoncello, mentre è mantenuta la tonalità di Sol minore. Ecco però che il minuto di riflessione e di smarrimento dell'orsetto finiscono, e lui bussa alla porta della Civetta.



Immagine 27 – Vinni-Puch racconta alla Civetta che l'asinello Ia-la ha perso la coda.

Anche il nuovo personaggio, come tutti gli altri protagonisti, ha il suo *Leitmotiv*, un valzer, comico e maldestro:



Esempio 63 – Il Leitmotiv della Civetta.

Gli strumenti principali sono il clarinetto con sordina e le chitarre elettriche, e una simile strumentazione interpreta bene l'enfasi e la falsità del carattere della Civetta. Dopo molte esortazioni, questa si lascia convincere a scrivere sul vasetto di Vinni-Puch gli auguri per l'Asinello; alla notizia della coda perduta la Civetta volutamente non dà importanza. Fra le due realizzazioni del tema della Civetta l'accompagnamento musicale ci ricorda le altre linee narrative: il *walking* base ricorda che Vinni-Puch stava andando dalla Civetta, mentre l'accordo solitario di celesta alla fine della seconda manifestazione del tema della Civetta ci parla delle sofferenze dell'Asinello (30:23).

La nostra attenzione si sposta ora di nuovo su Pjatačok. La stessa musica che accompagnava la sua corsa risuona ora più veloce, in minore, e annuncia una disgrazia ineluttabile, ma né lo spettatore, né Pjatačok ne sono consapevoli. Pjatačok ha corso così tanto per essere il primo a fare gli auguri all'Asinello come se fosse stato lui a ricordare il suo compleanno, da non prestare attenzione a dove camminava. La musica si interrompe bruscamente con lo scoppio del palloncino (30:46). Subentra il silenzio e qualche attimo dopo si fa strada del materiale musicale del tutto contrastante: è un motivo di tre suoni ascendenti per cromatismo, che a ogni ripetizione sono armonizzati diversamente (31:28). Pjatačok non capisce ancora che cosa è successo, ma quando se ne rende conto, il motivo si rovescia e i tre suoni si

ripetono ora in direzione opposta, dall'alto in basso, in un movimento ininterrotto e in crescendo.

L'azione si sposta di nuovo nella casa della Civetta (31:47), che sta leggendo ciò che ha scritto sul vasetto, mentre Vinni-Puch guarda la 'cordicella' e sembra indovinarne la provenienza. In ogni caso, si sente il tema dell'Asinello Ia-Ia, senza modificazioni; una volta divenuto esplicito e percepito dall'ascoltatore, esso si mescola in modo contrappuntistico al valzer che caratterizza la Civetta, il (32: 14). Vinni-Puch cerca di chiarire con lei la provenienza della coda. La Civetta cerca di svincolare senza rispondere, ma l'orsacchiotto riesce a farsi dire che essa ha visto la 'cordicella' su un cespuglio nel bosco, ha pensato fosse la corda di qualche campanello, ha provato a suonarla ma nessuno ha aperto, ha suonato ancora più forte finché la 'cordicella' non si è strappata; a quel punto se l'è portata a casa, pensando che non servisse a nessuno. Questo racconto concitato è accompagnato da trombone e clarinetto, che rielaborano motivi tratti dal tema della Civetta; il ritmo è fortemente accelerato. A queste parole di nuovo compare il tema dell'Asinello (33: 40), mentre Vinni-Puch dice che per l'appunto la 'cordicella' serviva al suo amico, che "byl k nemu tak privjazan" (gli era così attaccata), e consiglia alla Civetta di regalaragliela per il suo compleanno. Poi si allontana, lasciando alla coscienza della Civetta di sciogliere gli ultimi enigmi e fare le ultime riflessioni.

L'assolo di fagotto (34:12 – 36:00), che ricorda quello di violoncello del primo dialogo fra l'Asinello e Vinni-Puch, accompagna l'arrivo di Pjatačok a casa di Ia-Ia: fra le lacrime, Pjatačok fa gli auguri all'amico, dicendo che voleva tanto regalarli un palloncino. Poi cerca di raccontargli quello che è accaduto, ma l'Asinello è già tutto preso dal pensiero del palloncino: in questo momento risuona l'assolo del violoncello, il tema del sogno e della speranza misti a malinconia. E di nuovo il procedimento che già conosciamo: nel momento in cui Pjatačok dice: "è scoppiato", la musica tace. Ora i due assoli si intrecciano in un duetto polifonico di violoncello e flauto. Si tratta di un valzer triste, con la tipica intonazione del sospiro, della lamentazione e su questo sfondo l'Asinello cerca di chiarire con Pjatačok in lacrime di quale colore e dimensione fosse il SUO palloncino.



*Esempio 64 – Il valzer triste, lamento.*

La melodia struggente dell'assolo di clarinetto è rafforzata dai gradi discendenti, dal minore frigio (36:10). In questo momento, quando la pena dell'Asinello e di Pjatačok raggiungono il culmine, appare Vinni-Puch, che scandisce i suoi auguri e annuncia di avere un regalo molto utile; l'Asinello, sempre con la stessa intonazione di pianto, risponde di avere già un regalo, e che per l'appunto lo si potrà mettere nel vasetto. Vinni-Puch ribatte che un palloncino non può stare nel vasetto, ma solo se non è il palloncino scoppiato di Ia-Ia. E a questo punto si sentono gli accordi 'magici' della celesta (36:55). Ancora una volta questo conferma l'ipotesi che si tratti di una citazione della musica per il cartone animato *Le vacanze di Bonifacio* nel terzo episodio della serie di Vinni-Puch. Nelle *Vacanze di Bonifacio* gli accordi della celesta avevano un chiaro rapporto con il miracolo, con l'apparizione del pesciolino d'oro: l'imprendibile pesciolino d'oro finisce casualmente sotto il maglione del leone Bonifacio, mentre l'Asinello si ritrova padrone di un palloncino, che può giusto stare nel vasetto.

Vinni-Puch scandisce una nuova canzoncina, "Priyatno drugu podarit' goršocek v den' roždenija" ("È bello far regali per il compleanno di un amico<sup>2</sup>), e in questo momento compare la Civetta (37:42). Il suo solenne discorso è accompagnato dal suo *Leitmotiv* (fino a 38:22), ed essa consegna a Ia-Ia il proprio "modesto, ma utilissimo regalo", la "cordicella" in cui l'Asinello riconosce subito la coda. Il dramma fondamentale di questo episodio della serie è risolto, tutti ridono e sono contenti. Tutti cantano in coro la canzoncina "Kak chorošo, kak chorošo, kakoe sovpadenie, našelsja k šariku goršok i chvost ko dnju roždenija" ("Che bello, che bello, si è trovato un vasetto per il palloncino e una coda per il compleanno"). L'accompagnamento musicale di questa canzoncina nasce da un motivetto di terza (39:12), che si ripete diverse volte, e che di nuovo si può confrontare con la "carica", simile a quella di una molla, prima di lanciarsi in un'allegria danza, che non si fermerà più sino alla fine del film. Nel finale dell'episodio, a differenza dei due precedenti, non compaiono più né il preludio, né la canzoncina *Vive bene al mondo Vinni-Puch*. Il motivo è probabilmente l'importanza che qui assumono la reciprocità e l'accordo fra i vari personaggi: "I ja, i ja, i ja togo že mnenija" ("Anche io, e io, e io, la pensiamo così"), cantano insieme tutti i protagonisti del cartone animato.

## CAPITOLO IV

### AL'FRED ŠNITKE E IL CINEMA DI ANIMAZIONE: GENESI DEL POLISTILISMO

#### 1. Al'fred Šnitke. Cenni biografici

A partire dagli anni '90 la bibliografia su Al'fred Šnitke (Alfred Schnittke) è andata sempre crescendo, gli studi a lui dedicati si sono arricchiti con cadenza regolare di nuove monografie e raccolte di saggi. Un ruolo fondamentale è quello giocato in questo campo da Aleksandr Ivaškin, violoncellista, musicologo e direttore d'orchestra, che a Šnitke, cui lo legava una antica amicizia, ha dedicato numerosissime pubblicazioni, oltre a curarne in qualche modo il lascito. Dopo aver pubblicato nel 1994 la raccolta di interviste *Besedy s Al'fredom Šnitke*<sup>316</sup>, alla morte del compositore Ivaškin ha fondato a Londra, presso il Goldsmiths College, lo *Schnittke Archive*<sup>317</sup>, ha pubblicato una raccolta di articoli sulla musica a firma di Šnitke<sup>318</sup>, ha varato il progetto di una edizione delle *Opere complete* di Šnitke, ne ha scritto una biografia in lingua inglese<sup>319</sup>.

Negli stessi anni in Russia sono state scritte importanti monografie, quali *Al'fred Šnitke – Očerki žizni i tvorčestva* (1990) di Valentina Cholopova e Evgenija Čigariova<sup>320</sup>, e *Kompozitor Al'fred Šnitke* (2003) della stessa Valentina Cholopova<sup>321</sup>.

Nel 1999 ha visto la luce il primo volume della collana *Dedicato ad Al'fred Šnitke*<sup>322</sup>, pubblicazione periodica del “Centro Šnitke”, giunta nel 2016 al volume 10<sup>323</sup>.

Di particolare interesse per questa mia ricerca è la pubblicazione curata dal regista Andrej Chržanovskij *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore* (2014). Oltre a contenere una grandissima quantità di illustrazioni, fotografie, riproduzioni di opere d'arte che hanno avuto un particolare significato per Šnitke, il libro, la cui preparazione è durata un quindicennio, raccoglie più di quaranta testi composti espressamente per questa edizione, articoli, interviste, ricordi, interviste

---

<sup>316</sup> Cfr. Aleksandr Ivaškin, *Besedy s Al'fredom Šnitke*, Klassika XXI, Moskva 2019.

<sup>317</sup> <https://www.gold.ac.uk/crm/Schnittke-archive/> (ultimo accesso: 04.01.2019).

<sup>318</sup> Cfr. *A Schnittke Reader*, ed. by Alexander Ivashkin, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2002.

<sup>319</sup> Cfr. Aleksandr Ivashkin, *Alfred Schnittke*, Phaidon Press, London 1996.

<sup>320</sup> Cfr. Valentina Cholopova, Evgenija Čigariova, *Al'fred Šnitke – Očerki žizni i tvorčestva*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1990.

<sup>321</sup> Cfr. Valentina Cholopova, *Kompozitor Al'fred Šnitke*, Arkaim, Čeljabinsk 2003 (2° ed. Kompozitor, Moskva 2010).

<sup>322</sup> *Al'fredu Šnitke posvjaščajetsja* (Dedicato ad Al'fred Šnitke), collana di pubblicazioni curata dal “Centro Šnitke”: <http://shnitke-mgim.ru/science/shnitke-centr/izdaniya/> (ultimo accesso: 04.01.2019).

<sup>323</sup> <https://ikompozitor.ru/catalogue/books/monografii-issledovaniya-sborniki-statey/alfredu-shnitke-posvyashchaetsya-vypusk-10-yubileyyny> (ultimo accesso: 04.01.2019).

a Šnitke in cui il compositore descrive nei dettagli gli aspetti pratici e teorici del suo lavoro come autore di colonne sonore. Sono inoltre qui riproposti brani di testi già editi, ma difficilmente reperibili, tratti dalle succitate pubblicazioni di Aleksandr Ivaškin e dalle pubblicazioni curate dal “Centro Šnitke”<sup>324</sup>. Il libro è un *homage* alla grande amicizia che legava Chržanovskij e Šnitke. Nato a Mosca il 30 novembre del 1939, Andrej Chržanovskij studia presso il dipartimento di regia dell’Istituto Cinematografico (VGIK) con Lev Kulešov. Per una serie di coincidenze la tesi con cui si laurea nel 1962 riguarda il cinema di animazione, e questo ne determina il destino. Appena laureato inizia a collaborare con gli studi della *Sojuzmul’fil’m*. Già il suo secondo film, *La Fisarmonica di vetro* (1968), segna l’inizio della collaborazione con Šnitke di cui parleremo in questo capitolo. I cartoni animati di Chržanovskij, che definisce il suo stile “centauristica”, sono realizzati per la maggior parte con la tecnica del collage: animazione disegnata a mano mescolata con riprese e fotografie reali. I film di Chržanovskij sono sempre in dialogo con le altre arti – musica, letteratura, poesia: al momento il regista sta lavorando al film *Il naso, o la congiura dei ‘diversi’* (*Nos, ili Zagovor ne takich*) che combina il lavoro di due classici, Gogol’ e Šostakovič. La collaborazione tra Šnitke e Chržanovskij avrà una grande importanza nella biografia di entrambi.

Se, come vedremo (capitolo V), di fondamentale importanza nella biografia della compositrice Sofija Gubajdulina è la compresenza di due religioni (Islam e Ortodossia), nella biografia di Šnitke è la combinazione di nazionalità, lingue e culture a creare le premesse per una personalità complessa.

Il padre, Garri Viktorovič, era nato a Francoforte sul Meno da una famiglia ebraica di origini lettoni trasferitasi in Russia nel 1926. La madre, Maria Vogel, era una tedesca del Volga, discendente dei contadini stanziatisi in Russia nella seconda metà del XVII secolo su invito di Caterina II. Al’fred nasce a Engel’s, all’epoca capitale della Repubblica Socialista Sovietica Autonoma dei tedeschi del Volga, il 24 novembre 1934. In famiglia si parlavano entrambe le lingue, il russo e il tedesco.

Nell’agosto 1941, quando per ordine di Stalin ha inizio la deportazione dei tedeschi del Volga, la famiglia di Šnitke riesce a salvarsi grazie all’origine ebraica del padre. Inviato al fronte, dopo la guerra il padre si stabilisce a Vienna per lavorare come traduttore e corrispondente per la «Österreichische Zeitung», quotidiano ufficiale delle forze occupanti sovietiche. I due anni trascorsi a Vienna (1946-48) sono di grande importanza per la formazione di Al’fred, allora adolescente, tanto da fargli dire che “quella Vienna avrebbe determinato tutto il corso della sua vita”<sup>325</sup>.

È a Vienna che Šnitke entra in contatto con la musica: per un anno e mezzo prende lezioni di pianoforte, impara da solo a suonare la fisarmonica (accordeon), e inizia a comporre<sup>326</sup>.

<sup>324</sup> Cfr. *Al’fred Šnitke. Stat’i, interv’ju. Vospominanija o kompozitore* [a cura di Andrej Chržanovskij], Arcadia, Moskva 2014.

<sup>325</sup> Al’fred Šnitke, *Vospominanija o Vene*, in *Al’fred Šnitke. Stat’i, interv’ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., pp. 26-29.

<sup>326</sup> *Conversazione tra Elizabeth Wilson e Alfred Schnittke*, in *Schnittke. Con un saggio su “Urss/Russia...”, cit.*, p. 52. La traduzione dell’intervista è di Maria Clara Pasetti.

Nel 1948 la famiglia torna in Russia, e nel 1949 Šnitke si iscrive a una scuola di musica con la specializzazione di «direttore del coro». Negli stessi anni prende lezioni private, preoccupando il suo professore, Iosif Rižkin, con la sua 'eccessività':

Ero molto soddisfatto di come eseguiva i compiti [in composizione, contrappunto, ecc. A.Zh.], ma ci vedevo preoccupanti germogli di un andare 'oltre', segnali all'epoca ancora modesti, ma che già indicavano una tendenza per cui non c'era posto nella situazione dell'epoca<sup>327</sup>.

Dal 1953 al 1958 frequenta il Conservatorio, diplomandosi in composizione sotto la guida di Evgenij Golubev e Nikolaj Rakov.

Grande influenza su tutti gli studenti-compositori era esercitata in quegli anni dalla *Società Scientifica degli Studenti* (*Naučnoe Studenčeskoe Obščestvo*: NSO), diretta all'epoca da Ėdison Denisov, e successivamente da Valentina Cholopova. Durante le riunioni si ascoltavano o si eseguivano musiche contemporanee, composizioni del ventesimo secolo e anche opere composte dagli studenti stessi.

Šnitke ha così modo di studiare a fondo i linguaggi e le tecniche musicali di compositori quali Sergej Prokof'ev, Dmitrij Šostakovič, Igor' Stravinskij. Una breve ma importante influenza su di lui è esercitata da Carl Orff, e, come ricorda lo stesso Šnitke, da Arthur Honegger.

La composizione più importante di questi anni è l'oratorio *Nagasaki* (1957-58), sua tesi di laurea al Conservatorio di Mosca, dedicato al tragico evento del 1945, quando una bomba atomica fu lanciata sulla città di Nagasaki. "Si trattava di un'opera immatura ma allo stesso tempo la sua onestà era assoluta ed è per questo che essa resta un momento importante per me", ricorda Šnitke<sup>328</sup>. Pur allo stato embrionale, sono qui presenti due elementi importanti per l'arte del compositore. Il primo è "una certa teatralità di pensiero" – definizione di Aleksandr Ivaškin<sup>329</sup>, – il secondo è il tema del Male, che sempre più negli anni acquisterà centralità nell'opera di Šnitke:

Nell'oratorio c'è tutto ciò che la morte incarna, spietata, crudele, selvaggia nella sua irrazionalità, tutto ciò che è privo di umanità, terribile e spaventoso<sup>330</sup>.

Dopo la laurea, negli anni dal 1958 al 1962 Šnitke continua gli studi presso il Conservatorio di Mosca. Nei dialoghi con Dmitrij Šulgin il compositore ricorda quel periodo come un momento difficile, il tempo dei suoi falliti tentativi di stabilire

---

<sup>327</sup> «Меня радовало выполнение им письменных заданий, но они же тревожили меня ростками 'запредельности'; тогда еще очень скромными, но все же указывающими на тенденцию, для которой не было места в ситуации того времени». Iosif Rižkin, *Ne nado trevožit' CK*, in *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 51.

<sup>328</sup> Queste parole del compositore sono citate, senza che ne venga specificata la fonte, nel saggio di Aleksandr Ivaškin *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, compreso nel già ricordato volume miscellaneo *Schnittke*, a cura di Enzo Restagno, cit., p. 88. Il testo, composto appositamente per questa edizione da Ivaškin, è tradotto da Luigi Giacone.

<sup>329</sup> Ivi, p. 87.

<sup>330</sup> «В оратории – это все, что олицетворяет собой смерть с ее безжалостностью, жестокостью, дику в своей бессмысленности, то есть все античеловеческое, ужасное и страшное...». Dmitrij Šul'gin, *Gody neizvestnosti Al'freda Šnitke*, Direkt-Media, Moskva, 2014, p. 26.



rapporti amichevoli con l'Unione dei Compositori e della sua opera meno riuscita, *Pesni vojny i mira*:

Caratterizzerei quel periodo come il tempo dei falliti tentativi di entrare in relazioni amichevoli con l'Unione dei Compositori, il tempo in cui ho scritto, posso dire, la mia opera meno riuscita, *Pesni vojny i mira*<sup>331</sup>.

La scelta di un percorso lontano dalle direttive del partito è resa possibile da due circostanze: una conoscenza sempre più approfondita della contemporanea musica d'avanguardia e l'incontro con Luigi Nono (1963)<sup>332</sup> che rappresenta un punto cruciale nello sviluppo del linguaggio musicale di Šnitke: "Nono ha dimostrato che la musica contemporanea non può essere soltanto e puramente razionale"<sup>333</sup>.

Ricordando i suoi anni di insegnamento al conservatorio<sup>334</sup> Šnitke racconta:

L'incontro con Nono, questo 'origliare' [i burocrati dell'Unione compositori non avevano permesso a Šnitke e ai suoi colleghi di assistere al concerto, che furono costretti a orecchiare da dietro una porta. A. Zh.], dall'indimenticabile impatto artistico sono stati decisivi per il mio definitivo imboccare la via delle 'deviazioni laterali' dalla strada del compromesso... Da quel momento mi sono messo a studiare le partiture di questa musica per me nuova, e non ho più smesso. Spesso lo facevamo insieme ai miei studenti. In generale mi toccava lavorare di notte, perché le giornate erano tutte occupate dal lavoro per il cinema<sup>335</sup>.

Šnitke passa gli anni successivi a studiare la tecnica di compositori quali Boulez, Stockhausen, Pousser, tentando di "pensare nel loro stesso modo". Insieme ai colleghi compositori lavora alla pubblicazione di una raccolta di saggi che trattassero tutte le nuove tecniche compositive, scrivendo per questo progetto, che non era destinato a realizzarsi, più di dieci articoli dedicati a compositori del Novecento, da Schönberg a Xenakis<sup>336</sup>. Frutto evidente di questi studi approfonditi è la *Muzyka dlja kamernogo orkestra* (*Musica per orchestra da camera*) composta nel 1964. Qui Šnitke arriva a utilizzare alcune matrici numeriche calcolate da Pierre Boulez per le sue *Structures per due pianoforti*, libri I & II (1952, 1961)<sup>337</sup>.

Le sue composizioni di questi anni, che costituiscono un periodo preparatorio e propedeutico alla creazione di un linguaggio personale, combinano razionalità assoluta e simbolismo nascosto, con coincidenze numeriche quali quella tra i dodici

---

<sup>331</sup> «Этот период я бы охарактеризовал, как время неудачных попыток войти в дружеские отношения с Союзом композиторов, как время, когда я написал, наверное, самое худшее свое сочинение "Песни войны и мира"». Šul'gin, *Gody neizvestnosti Al'freda Šnitke*, cit., p. 17.

<sup>332</sup> La visita di Luigi Nono a Mosca è descritta in tutti i particolari nel saggio di Enzo Restagno *URSS/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi*, in: *Schnittke...*, cit., pp. 1-48.

<sup>333</sup> Ivaškin, *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, cit., p. 93.

<sup>334</sup> Šnitke insegnò al Conservatorio di Mosca dal 1961 per un decennio, ma dovette lasciare l'insegnamento per divergenze con gli organi direttivi, contrari al suo sperimentalismo.

<sup>335</sup> «Встреча с Ноно, вот это 'подслушивание', оставившее неизгладимое художественное впечатление, наверное, во многом оказались решающим моментом для моего окончательного поворота на путь "левых заскоков" с компромиссного пути. ...С этого момента я бесповоротно занялся изучением партитур новой для себя музыки. Часто делал это вместе со своими студентами. В основном же приходилось работать ночью, поскольку дневное время отнимала работа для кино». Al'fred Šnitke, *Ja popal v černij spisok*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 72.

<sup>336</sup> Gli articoli sono poi stati raccolti nel già ricordato volume *A Schnittke Reader*, a cura di A. Ivaškin.

<sup>337</sup> Valentina Cholopova, *Kompozitor Al'fred Šnitke*, Kompositor, Moskva 2010, p. 74.

suoni della serie dodecafonica e i dodici apostoli. Così, per esempio, il *Secondo Concerto per violino* (1966) scritto nella forma di mono-ciclo, una forma compressa che contiene in sé i rudimenti delle tradizionali divisioni in parti separate, nasconde il racconto delle passioni del Cristo. Nella versione ufficiale destinata all'Unione dei compositori sovietici Šnitke aveva spiegato la presenza di un solista, il violino protagonista, e di un antagonista, il contrabbasso, che diventa un traditore, entrando in conflitto con altri dodici strumenti ad arco. Ma nel 1976, nei già ricordati dialoghi con Dmitrij Šul'gin, il compositore rivela la "trama" reale del *Secondo Concerto per violino*, che narra gli episodi del Vangelo dalla preghiera nell'orto di Getsemani fino alla Resurrezione<sup>338</sup>.

*Pianissimo* (1968), un pezzo orchestrale che rappresenta l'apice della tecnica razionale della scrittura seriale, 'traduce' il racconto di Franz Kafka *Nella colonia penale*<sup>339</sup>, da cui prende spunto per riflessioni sulla "impossibilità di stabilire un margine qualitativo che separi lo schema dall'idea, il bene dal male, il senso dall'insensatezza"<sup>340</sup>.

Nella seconda metà degli anni '60 Šnitke lavora attivamente per il cinema. Si tratta di una scelta per lui non semplice, un ripiego imposto dall'ostracismo di cui era fatto oggetto. Eppure, proprio la musica da film lo avrebbe aiutato a superare la crisi creativa:

Mi è molto difficile far convivere il lavoro per il cinema con la composizione della musica che vorrei comporre. È vero, sulle prime ho lavorato con grande piacere per il cinema, perché all'incirca fino al 1967 ho scritto musica che con la sua tecnica seriale mi metteva al sicuro da quella che consideravo l'influenza deleteria del cinema. La serialità è una barriera così potente, che le 'melodie per lo schermo' non riuscivano a superarla. Ma col cinema mi sfogavo, scrivevo volentieri musica tonale e, con piacere ancora più grande, musica di genere. Gradualmente mi parve sempre più spesso che in questa combinazione di cose tanto diverse ci fosse qualcosa di schizofrenico, di poco normale. A un certo punto mi prese un insopportabile desiderio di qualcosa di nuovo, tanto più che avevo ormai perso la mia fiducia assoluta nella musica seriale. Questo non significa che la rifiutassi del tutto; decisi solamente che servirsene in modo esclusivo era un po' scorretto, dato che non c'era una soluzione intonativa per ogni minuto di suono, né spontaneità di espressione, ma c'era un vantaggio comune. E poi non mi sembrava onesto essere così completamente 'sporco' nel cinema e completamente 'puro' nella tecnica seriale: comunque ero quello che ero. Decisi che forse era anche un bene che fosse nato un contrasto, e che esso tornasse utile alla musica, e mi misi a mescolare musica per il cinema e non, a farle cozzare l'una contro l'altra<sup>341</sup>.

<sup>338</sup> Šul'gin, *Gody neizvestnosti Al'freda Šnitke*, cit., pp. 46-47.

<sup>339</sup> Per un'analisi dettagliata di *Pianissimo* cfr. Ivaškin, *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, in: *Schnittke*, cit., pp. 102-103; Al'fred Šnitke, «*Pianissimo...*», in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 102; Peter Schmelz, *Such Freedom, if only musical. Unofficial, Soviet Music during the Thaw*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 250.

<sup>340</sup> Ivaškin, *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, in: *Schnittke*, cit., p. 103.

<sup>341</sup> «Мне очень тяжело сочетать работу в кино с сочинением той музыки, которую мне бы хотелось сочинять. Правда, поначалу для кино я работал с большим удовольствием, потому что примерно до 1967 года писал музыку, которая меня страховала от пагубного, как я считал, влияния кино своей серийной техникой. Серийность — это такой мощный заслон, что сквозь него не могли пробиться "мелодии экрана". А в кино я отводил душу, с удовольствием писал тональную музыку и с еще большим — жанровую. Постепенно мне все чаще стало казаться, что в этом сочетании столь разных вещей есть некая шизофрения, ненормальность. В какой-то момент невыносимо захотелось другого. Тем более что я потерял прежнее абсолютное доверие

Con il film di animazione *Stekljannaja garmonika* (*La fisarmonica di vetro*), a cui il compositore lavora nel 1968 con il regista Andrej Chržanovskij, inizia un nuovo periodo nella sua biografia musicale. Aleksandr Ivaškin sostiene che la musica di Šnitke per il film di animazione di Chržanovskij è probabilmente la prima colonna sonora coerentemente polistilistica della musica europea del dopoguerra. Tornerò in seguito al polistilismo e all'analisi della colonna sonora de *La fisarmonica di vetro*, che come fenomeno di compenetrazione della musica scritta per il cinema e di quella non applicata rappresenta un tema centrale per la mia ricerca.

Nel 1968 fanno la loro comparsa due composizioni che caratterizzano il cosiddetto periodo dell'elettismo. Si tratta della *Seconda Sonata per violino*<sup>342</sup>, con sottotitolo *quasi una sonata*, in cui il compositore riutilizza la musica composta per *La fisarmonica di vetro*, e della *Serenata per violino, clarinetto, contrabbasso, pianoforte e percussioni*, con il suo ricco corredo di citazioni e allusioni. Insieme alla serie e al serialismo nella *Serenata* vengono usati l'improvvisazione jazz e tecniche aleatorie, valzer, fox-trot e altre danze<sup>343</sup>. Una tecnica di composizione simile è utilizzata nella *Prima sinfonia*, che Šnitke inizia parimenti a scrivere nel 1968. Il lavoro sulla sinfonia si protrae per più di quattro anni: la prima esecuzione ha luogo nel 1974 a Gor'kij (oggi Nižnij Novgorod) con il direttore d'orchestra Gennadij Roždestvenskij.

Parallelamente alla *Sinfonia* Šnitke lavora per il film di Michail Romm *Mir segodnja* (*Il mondo di oggi*), un documentario sugli eventi storici e politici del XX secolo costruito come un *collage* di reportage, cronache e filmati d'epoca. In sintonia con l'impostazione del regista Šnitke compone un caleidoscopico mosaico sonoro del secolo. Come scrive Ivaškin,

La *Sinfonia* entrò parzialmente nel film, ma il film entrò assai di più nella *Sinfonia*, determinandone sotto molti aspetti il carattere polistilistico e i numerosi strati sonori<sup>344</sup>.

La *Sinfonia* contiene infatti numerosi citazioni e allusioni, improvvisazioni jazzistiche, tecnica aleatoria, elementi del teatro strumentale. Il finale della *Sinfonia* riecheggia apertamente la *Sinfonia degli addii* di Haydn<sup>345</sup>.

---

к серийной технике. Это не значит, что я от нее полностью отказался. Просто я решил, что пользоваться только ею немножко недобросовестно, поскольку нет интонационного решения для каждой минуты звучания, нет спонтанности высказывания, а есть общий расчет. И кроме того, мне показалось, что недобросовестно быть таким совершенно “грязным” в кино и совершенно “чистым” в серийной технике: все равно какой я есть, такой я и есть. Я решил, что, может, это даже и хорошо, чтобы возник некий контраст, он полезен для музыки – я стал перемешивать кино – и некиномузыку, сталкивать лбами». Evgenij Barankin, *Soedinjaja nesoedinimoe*, in *Alfred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 354.

<sup>342</sup> Per un'analisi dettagliata della *Seconda Sonata per violino* cfr. Ivaškin, *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, in: *Schnittke*, cit., pp. 107-108.

<sup>343</sup> A proposito dell'uso delle danze (valzer, tango) nella musica di Šnitke cfr. Jean-Benoit Tremblay, *Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke*, The University of British Columbia, Vancouver 2007 (<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100526>, ultimo accesso: 02.01.2019).

<sup>344</sup> Ivaškin, *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, in: *Schnittke*, cit., p. 109.

<sup>345</sup> Per un'analisi dettagliata della *Prima Sinfonia* cfr. Ivana Medič, *From Polystylism To Meta-*

Nel 1971 Šnitke presenta a Mosca, al congresso internazionale di musica, il suo lavoro teorico *Tendenze polistilistiche nella musica contemporanea*, in cui per la prima volta viene usato il termine ‘polistilismo’ e viene descritto il concetto del polistilismo come principio compositivo. L’articolo diventa presto un manifesto dell’epoca e di tutta quella generazione.

Intorno alla metà degli anni ’70 ha inizio l’interesse profondo del compositore per la letteratura spirituale e filosofica. In questo periodo di intense ricerche spirituali, che lo stesso Šnitke definisce “bogoiskatel’stvo” (ricerca di Dio)<sup>346</sup> e che viene etichettato dai critici come “nuova semplicità”, il compositore si rivolge ai generi della musica da camera. Un esempio significativo è il *Quintetto con pianoforte* (1972-76), scritto in memoria della madre. Composizioni importanti di questo periodo sono il *Requiem* (1975), dalle musiche per il dramma di Schiller *Don Carlos*, per solisti, coro misto e insieme strumentale, il pezzo umoristico *Moz-Art e Moz-Art à la Haydn* (1975-1977) e il *Primo Concerto Grosso* (1977) per due violini, clavicembalo, pianoforte su nastro magnetico e archi, che segna il punto conclusivo del periodo eclettico nell’arte di Šnitke. Nei *Quattro Inni* (1979) per insieme cameristico si riflette l’interesse per la musica cristiana ortodossa. “Nella profondità simbolica e nella densità di linguaggio è racchiusa la peculiarità limpidamente cristiana della musica di Šnitke”<sup>347</sup>, scrive Ivaškin a proposito di questo periodo compositivo.

Negli anni ’80, grazie al sostegno di grandi solisti quali Gidon Kremer, Juri Bašmet e Natalia Gutman, la musica di Šnitke arriva a essere conosciuta in Occidente, dove suscita un grande interesse.

Nel 1980 Šnitke scrive la *Seconda sinfonia*. Il concetto e la forma riuniscono il ciclo sinfonico in sei movimenti e una messa gregoriana. Nel 1981, per l’apertura della sala di concerto Gewandhaus a Lipsia, gli viene commissionata la *Terza sinfonia*, uno sguardo panoramico sulla musica austriaca e tedesca che incorpora parafrasi e ‘monogrammi’ (crittogrammi musicali) che ‘nominano’ ventotto compositori, da Bach a Stockhausen, e sei termini di valore simbolico:

Šnitke incorpora anche parafrasi di musica tedesca e austriaca, oltre a trentaquattro “crittogrammi”: ventotto nomi di compositori e sei parole simboliche: ‘Erde,’ ‘Deutschland,’ ‘Leipzig,’ ‘Thomaskirche,’ ‘Gewandhaus’ and ‘das Böse’ (scritto ‘das Boese’ in senso di ‘Male’). L’uso di un crittogramma per rappresentare il nome di un compositore (o qualsiasi altro nome) è un mezzo creativo ampiamente utilizzato dai compositori da J.S. Bach fino a Šostakovič; tuttavia, mai i crittogrammi sono stati usati con tale abbondanza e con uno scopo così evidente narrativo come nella Sinfonia n. 3 di Šnitke<sup>348</sup>.

---

*Pluralism. Essays On Late Soviet Symphonic Music*, Belgrado 2017, pp. 43-68 (<http://ivanamedic.com/wp-content/uploads/2018/09/Ivana-Medic-From-Polystylism-to-Meta-Pluralism.pdf>).

<sup>346</sup> ‘Bogoiskatel’stvo’ (Ricerca di Dio) è il nome di un movimento che, come il suo correlato ‘Bogostroitel’stvo’ (Costruzione di Dio) segna profondamente il pensiero filosofico e religioso della cultura russa tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo.

<sup>347</sup> Ivaškin, *Alfred Schnittke: la musica e “l’armonia del mondo”*, in: *Schnittke*, cit., p. 119.

<sup>348</sup> «Šnitke also incorporates paraphrases of German and Austrian music, as well as thirty-four ‘monograms’ – twenty-eight composers’ names and six symbolic words: ‘Erde,’ ‘Deutschland,’ ‘Leipzig,’ ‘Thomaskirche,’ ‘Gewandhaus’ and ‘das Böse’ (‘evil’; rendered as ‘das Boese’). The use of a monogram to represent a composer’s name (or any other noun) is a device widely used by composers from J. S. Bach to Shostakovich; however, never have the monograms been used with such an

Nel 1984 nasce la *Quarta sinfonia*, cui base è la stilizzazione della musica liturgica di tre diverse confessioni: ortodossia, cattolicesimo e protestantismo. Aleksandr Ivaškin classifica le sinfonie così: «La *Prima* e la *Terza sinfonia* sono rivolte alla storia della cultura. La *Seconda* e la *Quarta* sono invece maggiormente rivolte ai simboli della fede e della religione, esaminati nel loro più ampio aspetto umanistico»<sup>349</sup>.

La questione della fede e delle diverse confessioni è molto importante per il compositore, che all'età di 48 anni sceglie di aderire alla Chiesa cattolica, prendendo il battesimo a Vienna, pur avendo come padre spirituale il pope ortodosso padre Nikolaj Vedernikov<sup>350</sup>. Parimenti fondamentale è il tema del Male, elaborato dal compositore nella *Cantata di Faust* (1983) per controtenore, contralto, tenore, basso, coro misto e orchestra, in seguito inglobata nella sua opera *Historia von D. Johann Fausten* (1994). Cito le parole della moglie del compositore, Irina Šnitke:

Intorno al Faust si sviluppa il tema principale dell'opera di Al'fred, la lotta tra il bene e il male. Perché il male risulta così spesso più forte del bene? Nella realtà le forze del male sono davvero più forti. Questa lotta interiore dell'uomo, della sua coscienza, di circostanze e desideri, dell'anima umana è appunto il suo [di Šnitke, A. Zh.] tema centrale<sup>351</sup>.

La versione tedesca del testo è tratta dal *Libro di Faust* pubblicato da Johann Spies nel 1587. La resa russa – una traduzione equiritmica – appartiene a Viktor Šnitke, fratello del compositore. Secondo la studiosa Valentina Cholopova, Šnitke fu attratto dal Faust di Johann Spiess perché ciò che gli interessava non era l'idea di natura sublime dagli impulsi titanici descritta da Goethe, ma quella di una creatura terrena vista nella sua polarità di forza e debolezza<sup>352</sup>.

La cantata utilizza i due capitoli finali del libro, che descrivono gli ultimi giorni della vita di Faust e la sua morte. Il ruolo di Mefistofele è eseguito da due solisti: il controtenore, che rappresenta il diavolo che seduce, e il contralto pop, che rappresenta il diavolo che castiga. Nel momento culmine dell'assassinio di Faust, il diavolo contralto esegue un'aria nel ritmo del tango, creando un contrasto stilistico scioccante.

---

abundance and with such a straightforward narrative purpose as in Šnitke's Symphony No. 3». Medič, *From Polystylism*, cit., p. 152.

<sup>349</sup> Ivi, p. 127.

<sup>350</sup> In una intervista Šnitke ricorda: «all'età di 48 anni, dopo aver passato tutti gli stadi dello scetticismo e dell'atteggiamento ironico, ho fatto questo passo. E dopo averlo fatto si è aperto in me qualcosa. O meglio, qualcosa che stava in me già da prima ha incontrato qualcosa che stava al di fuori di me ma era a me rivolto. In quel momento ho sentito di non essere più rinchiuso dentro di me» (<https://andrei-platonov.livejournal.com/44661.html>). La citazione è priva di indicazioni bibliografiche. Ultimo accesso 02.01.2019).

<sup>351</sup> «В принципе, на Фаусте завязана основная тема Альфреда – борьба добра и зла. Почему зло чаще бывает сильнее добра? В реальности злые силы действительно всегда сильнее. И эта внутренняя борьба человека, его совести, обстоятельств и желаний, и вместе с тем души – есть основная его тема...». Irina Šnitke, *On šel vseгда svojim putëm*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 23.

<sup>352</sup> Cholopova, *Kompozitor Al'fred Shnittke*, cit., pp. 160-169.

Nel 1985 vengono composti il *Concerto per coro misto* su versi di Grogira Narekaci, il *Concerto per Viola*, il *Terzo Concerto grosso*, *Eskizy* (Schizzi) – *fantasia coreografia su temi di Gogol'*.

Il fruttuoso lavoro di Šnitke è interrotto da un ictus. Già dopo pochi mesi riprende però a comporre, e nascono nuovi capolavori, tra cui il *Concerto per violoncello* (1986) e il balletto *Peer Gynt* (1986). Da quel momento la fama del compositore conosce un continuo *crescendo*. Dopo anni di ostracismo, dopo le accuse di formalismo di cui era stato fatto oggetto durante gli ultimi decenni del regime sovietico, finalmente si organizzano festival dedicati alla sua musica, Šnitke riceve numerosi premi e ha possibilità di essere presente alle prove e alle esecuzioni delle sue opere.

Nel 1987 compone, su commissione dell'orchestra "Concertgebouw" di Amsterdam, il *Quarto Concerto grosso / Quinta Sinfonia*. Qui Šnitke unisce la forma del concerto grosso – contrapposizione dei solisti e dell'orchestra – alla forma della sinfonia, dando vita a una forma-ibrido. Šnitke, che affermava di aver percepito tutta la musica del ventesimo secolo attraverso Mahler, e che nelle opere di Mahler aveva intravisto l'alternativa al razionalismo della tecnica seriale, ne inserisce una citazione diretta nel secondo movimento.

Nel 1990 Šnitke si trasferisce ad Amburgo, dove insegna presso la "Hochschule für Musik und Theater". Dopo il secondo ictus, nel 1991, compone le opere *Žizn' s idiotom* (*La vita con un idiota*, 1991) e l'opera in tre atti *Storia del dottor Johann Faust* (*Historia von D. Johann Fausten*) che ingloba la precedente Cantata di Faust (1994). Nel 1993 e nel 1994 vedono la luce la *Settima* e la *Ottava sinfonia*, definite da Gavin Dixon una "coda concettuale" dell'iter del compositore.<sup>353</sup>

La *Nona sinfonia*, iniziata dopo il terzo ictus nel 1995, rimane incompiuta per la morte del compositore, avvenuta il 3 agosto 1998. La prima versione orchestrale ne è tratta da Gennadij Roždestvenskij nel 1998, la seconda da Alexander Raskatov, nel 2007.

## 2. Polistilismo e cinema

Per alcuni anni ho sentito in me il desiderio di comporre musica per il teatro e per il cinema. Inizialmente mi dava piacere, poi ha cominciato a pesarmi, ma alla fine ho avuto una illuminazione: mio compito nella vita doveva essere superare la frattura tra "E" e "U" (Ernst: la musica seria; Unterhaltung: la musica da evasione), anche a costo di rompermi il collo. Mi balena l'idea utopica di uno stile unitario, in cui frammenti di "E" e di "U" non rappresentano intermezzi scherzosi, ma componenti di una realtà musicale eterogenea<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> *Ibidem*.

<sup>354</sup> «В течение нескольких лет я чувствовал внутреннее побуждение писать музыку для театра и кино. Сначала мне это доставляло удовольствие, потом начало тяготить меня, затем меня осенило: задача моей жизни -- это преодоление разрыва между "Е" и "У" (Ernst - серьезная музыка – Unterhaltung – развлекательная музыка), даже если я при этом сломаю себе шею. Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты "Е" и "У" представляются не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной музыкальной реальности». Al'fred Šnitke, *O Concerto grosso n. 1*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 166.

Negli anni '50, quando ha inizio il suo iter di compositore, Šnitke è molto attratto dall'espressionismo. Tormentato dalle immagini apocalittiche di Hiroshima e Nagasaki (proprio al Giappone è dedicata la sua tesi), dal desiderio di incarnare nella sua musica la tragedia della guerra, la sua opera mal si adatta all'ottimismo ufficiale e lo condanna ad andare irrimediabilmente controcorrente.

Concluso il conservatorio si dedica seriamente allo studio della musica occidentale contemporanea, studio che all'epoca in URSS non era minimamente incoraggiato. L'accesso alla musica europea moderna era, in effetti, estremamente difficile: le avanguardie musicali della seconda ondata<sup>355</sup> inizieranno a muovere i primi timidi passi solo tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60. Come ricorda Èdison Denisov,

Negli anni del conservatorio non avevamo mai sentito nemmeno nominare Béla Bartók e Olivier Messiaen, per non parlare di Igor' Stravinskij, di Edgard Varèse e dei compositori della seconda scuola di Vienna<sup>356</sup>.

Tuttavia, come già accennato in precedenza, la conoscenza delle tendenze musicali dell'Occidente penetra comunque attraverso la cortina di ferro, grazie soprattutto all'attività di Andrej Volkonskij (1933-2008), compositore, clavicembalista, fondatore del primo ensemble a eseguire musica medievale e rinascimentale<sup>357</sup>, e di Filip Gerškovič (Philip Gershkovich, 1906-1989), musicologo, allievo di Anton Webern. Entrambi possedevano un background europeo. Volkonskij era nato in Svizzera. Gerškovič era immigrato in URSS dall'Austria.

In pochi anni Šnitke si impadronisce di tutti gli 'ismi' dell'occidente: impressionismo, espressionismo, neoclassicismo, avanguardismo, "dodecafonismo", serialismo, musica stocastica, tecniche aleatore, musica elettronica. Non volendo creare opere *a là Bartók*, o *a là Schoenberg*, il compositore lavora sulle loro tecniche compositive per sviluppare le proprie autonome idee musicali. Sarà proprio lui, insieme a Denisov, a costruire una rete di rapporti con i compositori occidentali. Come ricorda Sofija Gubajdulina,

---

<sup>355</sup> "Prima ondata" delle avanguardie è considerato il periodo degli anni '20, conclusosi nella prima metà degli anni '30 con l'istituzione dello stile ufficialmente e ideologicamente approvato del realismo socialista.

<sup>356</sup> «Во время обучения в консерватории мы не слышали даже имён Бартока и Мессияна, не говоря уже о Стравинском, Варезе и композиторах второй венской школы». Cfr. Èdison Denisov, "Novaja tehnika - èto ne moda", in: *Svet, Dobro, Večnost'. Pamjati Èdisona Denisova*, a cura di Valeria Cenova, Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija, Moskva 1999.

<sup>357</sup> Uno degli stimoli non solo ideali alla creazione dell'ensemble fu sicuramente la tournée sovietica del famoso gruppo newyorkese *Pro musica*. Come mi ha raccontato il clavicembalista Edward Smith, che prese parte a quella tournée e che desidero qui ringraziare, i musicisti di *Pro musica* regalarono ai colleghi sovietici diversi materiali e spartiti. Dell'ensemble *Madrigal* avremo modo di parlare anche in seguito, poiché furono proprio loro a registrare la musica composta da Šnitke per il film di animazione di Chržanovskij *V mire basen* (*Nel mondo delle fiabe*).

Furono loro i primi a fare amicizia con i compositori e con i musicologi d'oltrecortina. Si creò così una finestrella attraverso cui tutti noi ricevevamo informazioni sugli eventi musicali del mondo<sup>358</sup>.

È proprio in questa situazione di complesso e contrastato dialogo con la musica occidentale che si possono ricercare le radici del polistilismo. Dopo la separazione forzata della cultura musicale sovietica da quella del resto del mondo, alla fine degli anni '20, dopo l'affermarsi negli anni '30 di uno stile unico, quello del realismo socialista, i compositori di questa generazione cercano la possibilità di rinnovare e ricontestualizzare i propri linguaggi, riagganciandosi, grazie a un breve intervallo di maggiore libertà politica e di allentamento della censura, al simbolismo russo e alla avanguardia russa degli anni '20, e impadronendosi delle nuove tecniche comparse nella musica europea alla metà del secolo. La coesistenza di una cultura ufficiale e di una cultura parallela, underground, favoriva l'ampio utilizzo delle citazioni, ma soprattutto dei doppi sensi, delle allusioni e degli eufemismi, che veicolavano concetti e significati sgraditi alla censura ma chiari per una ristretta cerchia di destinatari. Šnitke distingue nettamente tra citazione e allusione, definendo quest'ultima "una promessa mai mantenuta", che si muove "ai margini della citazione, ma mai li oltrepassa"<sup>359</sup>. Un buon esempio di ciò è dato dal soggetto evangelico della passione di Cristo 'nascosto' nel *Concerto per violino* (v. p. 155). Il polistilismo, soprattutto se utilizzato nell'ambito della musica applicata, offriva le migliori possibilità di utilizzare nuove tecniche all'interno di musiche tradizionali e accessibili a un vasto pubblico.

Come scrive Ivana Medič,

La svolta dei giovani compositori verso il polistilismo fu indubbiamente condizionata dai loro tentativi di navigare tra le esigenze contraddittorie della vita culturale sovietica. Da un lato, il governo aspettava da loro che scrivessero musica accessibile, che il governo associava all'accademismo e al conformismo. Dall'altro lato, la maggior parte di loro [giovani compositori, A. Zh.] si guadagnava da vivere componendo musica per film e teatro, che spesso richiedeva un impiego eclettico di vari stili e generi. I loro tentativi di seguire i propri percorsi autodidatti e inevitabilmente idiosincratici di avanguardia sono stati sistematicamente frustrati dal governo. Inoltre, non era solo la musica d'avanguardia a essere ufficialmente condannata in URSS, ma anche la musica religiosa, la musica antica, la musica improvvisata, il Western rock occidentale, pop e jazz. Sebbene nessuno di questi generi fosse messo proprio al bando (almeno non dopo il 1953), l'atteggiamento ufficiale nei loro confronti oscillava tra una relativa tolleranza e una forte denigrazione<sup>360</sup>.

---

<sup>358</sup> «Раньше, чем другие, они подружились с композиторами и музыковедами из других стран. Образовалось окошечко, через которое мы все получали сведения о музыкальных событиях в мире». Valentina Cholopova, *Sofija Gubajdulina*, Kompositor, Moskva 2008, p. 20.

<sup>359</sup> «Принцип аллюзии проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее» (Il principio dell'allusione si manifesta sotto forma di sottilissimi accenni e promesse non mantenute, ai margini della citazione, senza mai oltrepassarla). Al'fred Šnitke, *Polistilističeskie tendencii sovremennoj muzyki*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 104.

<sup>360</sup> «The young composers' turn to polystylism was undoubtedly conditioned by their attempts to navigate between the contradictory requirements of Soviet cultural life. On the one hand, they were expected by the officialdom to write accessible music, which they associated with academicism and conformism. On the other hand, a majority of them were earning a living by composing music for film and theatre, which often required an eclectic employment of various styles and genres. Their attempts at pursuing their own, self-taught and inevitably idiosyncratic brands of avant-gardism were



Nato quindi dalla ricerca di un difficile compromesso tra avanguardia e tradizione, improvvisazione e accademia, il polistilismo finisce per diventare l'espressione più profonda e più organica del modernismo, la svolta più importante nello sviluppo della cultura artistica mondiale del ventesimo secolo.

Per Šnitke, inoltre, il polistilismo rappresenta un mezzo per esprimere il pluralismo di una memoria culturale composita e sofferta: la 'simultaneità' degli stili gli permette di accostare e elaborare nelle sue opere elementi contrastanti della sua biografia, tra cui la scottante questione dell'autoidentificazione nazionale e religiosa.

Come afferma il culturologo Igor' Kondakov in un suo saggio,

Il polistilismo stava a indicare che a seguito di tutto il precedente sviluppo storico e culturale il contesto della creazione artistica si era talmente ampliato e complicato che l'artista si trova ormai, volente o nolente, costretto a fare i conti con la pluridimensionalità stilistica dell'arte (e della cultura in generale) e a interagire con il pluralismo stilistico del mondo circostante, utilizzando nelle sue opere più stili in contemporanea visti nel loro confronto, contrasto, conflitto e concorrenza, nelle loro diverse configurazioni e proiezioni. Questa "simultaneità" degli stili, nati come espressione di epoche e di tendenze estetiche differenti, ha rappresentato il principale paradosso di tutta l'arte contemporanea. [...] Si tratta in sostanza del *pluralismo della cultura e della memoria* (compresa quella estetica e artistica)<sup>361</sup>.

Non è un caso se lo scritto di Šnitke destinato a diventare il 'manifesto' del polistilismo, *Le tendenze polistilistiche della musica contemporanea* (1971), presenta tanti motivi di consonanza con il celeberrimo e quasi coevo (1968) saggio di Roland Barthes, *La morte dell'autore*. In modo del tutto autonomo il compositore e il filologo giungono a conclusioni simili, che riecheggiano ciò che in ambito critico-letterario andava scrivendo Michail Bachtin sulla 'polifonia' del romanzo:

Sappiamo oggi che un testo non consiste in una serie di parole esprimenti un significato unico, in un certo senso teologico (che sarebbe il messaggio dell'Autore-Dio), ma è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quale è originale: il testo è un tessuto di citazioni, provenienti dai più diversi settori della cultura<sup>362</sup>.

---

systematically frustrated by the officialdom. Besides, it was not just avant-garde music that was officially condemned in the USSR, but also religious music, early music, improvised music, as well as Western rock, pop and jazz. Although none of these were strictly banned (at least not after 1953), the official attitude towards them vacillated between relative tolerance and increased vilification». Medič, *From Polystylism*, cit., p. 19.

<sup>361</sup> «Полистилистика означала, что в результате всего предшествующего культурно-исторического развития контекст художественного творчества настолько умножился и уплотнился, что отныне художник вольно или невольно должен учитывать стилистическую многомерность искусства (а также культуры в целом) и откликаться на стилиевой плюрализм окружающего мира, используя в своих произведениях одновременно несколько стилей, апеллируя к их сопоставлению, контрасту, соревнованию, разнообразной конфигурации и проекции. В этой установке на "одновременность" стилей, выражающих различное время и разные эстетические тенденции, проявился главный парадокс всего современного искусства. [...] По существу, речь идет о плюрализме культурной (в том числе и художественно-эстетической) памяти». Igor' Kondakov, *Muzyka v kontekste istoričeskogo vremeni. "Proryv k polistilistike"*, <http://ecsocman.hse.ru/text/18728792/> (ultimo accesso: 11.02.2019).

<sup>362</sup> Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in: Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 4.

Concetti quali il dialogismo, l'intertestualità, la memoria collettiva, sono fondamentali per comprendere la musica di Šnitke<sup>363</sup>. Come scrive il musicologo Aleksandr Ivaškin,

Nella musica di Šnitke, grazie per lo più all'afflusso di stili diversi, alla loro sovrapposizione e ai loro contrasti, noi avvertiamo subito due particolarità: il dualismo e lo sdoppiamento della coscienza e dell'intelletto del singolo individuo e, allo stesso tempo, l'unità e la fermezza della *memoria collettiva* dell'uomo. [...] Šnitke ci rende partecipi delle verità e dei simboli elaborati dalle generazioni passate e radicati nel fondo lessicale della cultura<sup>364</sup>.

La memoria collettiva rappresenta per Šnitke e per quelli della sua generazione il luogo privilegiato di una possibile sintesi, della elaborazione di una lingua 'a più voci' condivisibile da tutti. La cultura musicale europea degli anni '50 – inizio anni '60 si caratterizzava per la sua drastica frammentazione in subculture del tutto separate le une dalle altre: il retaggio classico del passato, lo sperimentalismo delle avanguardie, il jazz, la musica pop e la musica rock, varietà e musical, folklore, musica sacra, canzonette, musica elettronica e musica concreta (*musique concrète*), musica tradizionale dei paesi extraeuropei eccetera<sup>365</sup>. L'esigenza di una sintesi accomuna numerosi compositori europei, tra cui è il caso di citare almeno Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) e Henri Pousseur (1929-2009)<sup>366</sup>, con cui in quel periodo Šnitke erano in stretto contatto epistolare (è proprio grazie a Šnitke che i musicisti sovietici avevano notizie di Pousseur).

Il più importante 'concorrente' europeo di Šnitke in questa ricerca di una sintesi di diverse culture musicali è senza dubbio Luciano Berio, autore di una sinfonia in memoria di Martin Luther King composta totalmente all'insegna del polistilismo. Šnitke è persino accusato di aver plagiato Berio nella sua *Prima Sinfonia* (1969-1972), 'rubandone' le idee, e si trova costretto a ricostruire pazientemente la successione cronologica delle diverse stesure:

Per ciò che riguarda la sinfonia di Berio, io l'ho ascoltata nel 1969 ... All'epoca la mia sinfonia era già finita come struttura, e quindi il suo impasto polistilistico è stato concepito da me prima che sentissi la sinfonia di Berio. Nel 1968 ho composto la *Serenata*, che rappresenta una delle

---

<sup>363</sup> Sulla possibile lettura 'bachiniana' dell'opera di Šnitke si veda Gavin Thomas Dixon, *Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian interpretation of Šnitke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5*, PhD 2007 ([http://www.gavindixon.info/Polystylism\\_as\\_Dialogue.pdf](http://www.gavindixon.info/Polystylism_as_Dialogue.pdf)).

<sup>364</sup> Ivaškin, *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, in: *Schnittke*, cit., p. 107.

<sup>365</sup> Una frantumazione analoga non è nuova nella storia della cultura, e non solo di quella musicale. In Russia qualcosa del genere si era osservato all'inizio dell'Ottocento, quando una lingua nazionale unitaria non si era ancora definitivamente formata, e i diversi registri erano ben diversificati. Non a caso Nikolaj Gogol', che di questo polistilismo linguistico è uno dei massimi esempi, è uno degli scrittori preferiti di Šnitke, che ha composto diverse cose legate alla sua opera.

<sup>366</sup> La produzione del compositore tedesco, noto soprattutto per la sua opera *Die Soldaten* (1960), potrebbe essere etichettata come avanguardia seriale o postmoderna. La sua espressione musicale, affine al linguaggio musicale del *Wozzeck* di Alban Berg (1922), è caratterizzata dalla combinazioni di diverse tecniche, che vanno dalla dodecafonia alla musica concreta. Il compositore belga si trovò nei primi anni sessanta in contrasto con molte delle restrizioni imposte dalla scrittura musicale strutturalista, ed assunse una personale posizione di "rifiuto del rifiuto" delle esperienze musicali del passato, non per ricollegarsi a stili o epoche preesistenti, bensì per sviluppare l'esperienza weberniana in modo più completo ed a più ampio spettro. L'inizio dell'uso di questa tecnica è riscontrabile nella composizione dell'opera *Votre Faust* (1961-1968), su libretto di Michel Butor.

fonti della sinfonia. Lì è già presente tutto l'impasto che poi ritorna nella seconda parte della sinfonia, lo *Scherzo*<sup>367</sup>.

Ricerche e sperimentazioni simili si possono trovare anche nelle opere dei colleghi e coetanei sovietici di Šnitke. La tecnica compositiva del collage (inteso come confronto di stili con un forte effetto shock) è utilizzata da Arvo Pärt, autore del *Collage über B-A-C-H* (1966) per orchestra d'archi, oboe, clavicembalo e pianoforte) e da Rodion Šedrin, che alla tecnica di collage mescola nel *Concerto per pianoforte e orchestra n. 2, op. 35* (1966) la dodecafonia e il jazz.

Le prime prove di Šnitke stesso nel campo del *collage* e del polistilismo sono, come abbiamo già ricordato, la colonna sonora per *La fisarmonica di vetro* e la *Seconda sonata per Violino* (1968), che da quella deriva. Apice e manifesto del polistilismo sono rappresentati invece dalla *Prima Sinfonia* e dall'articolo *Tendenze polistilistiche nella musica contemporanea*:

Nonostante tutte le complicazioni e i rischi del polistilismo è già chiaro quali ne siano i vantaggi: l'ampliamento del novero dei possibili strumenti espressivi, la possibilità di integrare lo stile "basso" e lo stile "elevato", "banalità" e "raffinatezza", cioè un mondo musicale più vasto e una complessiva democratizzazione dello stile; l'oggettività documentale della realtà musicale [...] nuove possibilità di incarnazione musicale e drammaturgica di questioni "eterne", la guerra e la pace, la vita e la morte<sup>368</sup>.

Resta aperta la questione del termine. Secondo Valentina Cholopova il termine "polistilismo" è anch'esso una creazione di Šnitke, così come l'elaborazione della concezione così chiamata. Ivana Medič ritiene invece che il termine preesistesse, e non avesse agli occhi di Šnitke un valore terminologico preciso:

Šnitke non ha né inventato il termine polistilismo, né pensato in modo esclusivo alla sua opera quando ha introdotto questo termine nel suo discorso teorico. Invece, l'ha usato come termine generico e flessibile per varie manifestazioni della tendenza ad impiegare, in un unico pezzo, strumenti creativi tratti da diversi stili e tradizioni<sup>369</sup>.

Prescindendo dalla paternità del termine, è chiaro comunque che a Šnitke appartiene sia l'elaborazione teorica sia la concreta realizzazione pratica del

---

<sup>367</sup> «Что касается Симфонии Берио, то её я услышал в 1969 году. Запись была привезена Джоэлом Шпигельманом, а сделана в Нью-Йорке. Моя же Симфония была в это время по форме готова и её полистилистическая смесь, следовательно, задумана до моего знакомства с симфонией Берио. В 1968 году я написал "Серенаду". Она явилась одним из источников Симфонии. Там есть и вся та смесь, которая наблюдается во второй части – скерцо». Šul'gin, *Gody neizvestnosti Al'freda Šnitke*, cit., p. 26.

<sup>368</sup> «При всех сложностях и возможных опасностях полистилистики уже сейчас, очевидны ее достоинства: расширение круга выразительных средств, возможность интеграции "низкого" и "высокого" стиля, "банального" и "изысканного" – то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля; документальная объективность музыкальной реальности [...] новые возможности для музыкально-драматургического воплощения "вечных" проблем – войны и мира, жизни и смерти». Cfr. Šnitke, *Polistilističeskie tendencii sovremennoj muzyki*, in *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., pp. 105-106.

<sup>369</sup> «Schnittke neither invented the term polystylism, nor had his own oeuvre exclusively in mind when introducing this catchword into his theoretical discourse. Instead, he used it as a broad and flexible umbrella term for various manifestations of the tendency to employ, within a single piece, creative tools drawn from diverse styles and traditions». Medič, *From Polystylism*, cit., p. 16.

polistilismo, che attraverso una lunga evoluzione creativa lascia infine il posto alla sintesi e alla semplicità:

Per esempio, opere come la *Sonata per violino n. 2* e la *Serenata*, entrambe del 1968, fanno ampio uso di citazioni dirette. Creano contrasti scioccanti e forti scontri stilistici che spezzano la convenzionale continuità musicale. Al contrario, opere del tardo periodo come le ultime quattro sinfonie (dal 1993 alla sua morte nel 1998) presentano trame eteree in cui la tensione è costante e pochi sono i momenti di sollievo. Le note all'unisono e le semplici triadi, che appaiono solo occasionalmente nelle opere precedenti, diventano molto più frequenti, come aspetti di una nuova semplicità. Nel complesso la lingua è ancora moderna ma meno densa, quasi pointillistica. Lo stile di Šnitke di questo periodo è stato descritto come sintetico: elementi tipici degli anni '70, come transizioni inattese e stratificazione di molti stili divergenti, sono ancora presenti ma sono sottomessi all'economia dei mezzi; non sono più inflitti all'ascoltatore ma introdotti più sottilmente<sup>370</sup>.

Fondamentale per la storia del polistilismo è il rapporto tra musica e cinema: le prime prove di Šnitke nel campo del *collage* e del polistilismo sono legate alla colonna sonora de *La fisarmonica di vetro*, nella *Serenata per archi* Šnitke utilizza musica da film, la *Prima Sinfonia* è indissolubilmente legata alle riprese del film documentario di Romm. Confrontando il polistilismo di Šnitke e gli esperimenti relative alle tecniche di montaggio di Ėjzenštejn il grande storico e critico cinematografico Naum Klejman sottolinea come comune a entrambi sia la scelta di far cozzare stili differenti:

Così come Ėjzenštejn anche Šnitke non cerca di nascondere le linee di giunzione, al contrario le mette a nudo, fa scontrare apertamente temi, stili, fattura, sia in sequenza, sia simultaneamente. La musica diventa così la vera 'sezione' di un'epoca, in senso stretto e in senso lato, con tutti i diversi echi attuali di tempi più o meno lontani<sup>371</sup>.

Lo stesso compositore, confrontando il proprio polistilismo con quello di Luciano Berio nel corso di una conversazione con Aleksandr Ivaškin, concorda con il critico sulla importanza del cinema come sua fonte di ispirazione:

*A. Ivaškin:* Io penso che Berio derivi [il suo postilismo. A. Zh.] in primo luogo dalla letteratura, dai testi, da Levi-Strauss e dagli strutturalisti, e il tuo invece, nella tua *Prima Sinfonia*, viene dal cinema. A quanto pare nel periodo in cui lavorava alla sua *Sinfonia* Berio era molto aiutato da Umberto Eco. Questo strato mitologico-strutturalistico nella tua *Sinfonia* manca del tutto.

---

<sup>370</sup> «For example, works like the Violin Sonata No. 2 and the Serenade for Five Musicians, both from 1968, make extensive use of direct quotations. They create shocking contrasts and strong stylistic clashes which break conventional musical continuity. In contrast, late works like the last four symphonies (from 1993 to his death in 1998) present ethereal textures in which the tension is constant and moments of relief few. Unison pitches and simple triads, which appear only occasionally in earlier works, become much more frequent, as aspects of a new simplicity. Overall the language is still modern but less dense, almost pointillistic. Šnitke's style of this period has been described as synthetic: typical elements from the 1970s, like unexpected transitions and the layering of many diverging styles, are still present but they are subdued by the economy of means; they are no longer thrust upon the listener but more subtly introduced». Tremblay, *Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke*, cit., p. 6.

<sup>371</sup> «Как и Эйзенштейн, Шнитке не скрывает, а обнажает "стыки", открыто сталкивает темы, стили, фактуры — и в последовательности, и в одновременности. Музыка действительно становится срезом эпохи в прямом и переносном смысле — с отголосками разных, давних и недавних, времен в настоящем времени». Naum Klejman, *Srez istorii*, in *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, cit., p. 241.

A. Šnitke: Sì, nel mio caso molto viene dal cinema. Mi ricordo che già tra il 1965 e il 1967 abbiamo parlato molto con Èlem Klimov e con Andrej Chržanovskij che all'epoca tentavano di utilizzare nel cinema il polistilismo, il citazionismo. La *fisarmonica di vetro* di Chržanovskij è ricchissima di citazioni pittoriche. E il film risale al 1968, cioè è precedente alla *Sinfonia* di Berio<sup>372</sup>.

In un'altra intervista, rilasciata nel 1990 a Gennadij Cypin, Šnitke ritorna al tema del cinema, sottolineando il ruolo salvifico negli anni più bui della sua carriera:

Gli ho dedicato venticinque anni della mia vita. In verità era quello il lavoro con cui mi mantenevo. Letteralmente: lì avevo più possibilità di guadagnare un po' di denaro. Le composizioni scritte tra gli anni 1961-62 e il 1978 non sono state prese in considerazione né dal Ministero della cultura né dalla radio. In tutti quegli anni ho vissuto esclusivamente del mio lavoro di cinecompositore [...] Il cinema mi ha proprio salvato, e in quel tipo di lavoro c'era anche molto di utile. Soprattutto per la necessità di entrare ogni volta in contatto con un linguaggio musicale che di per sé non era il mio<sup>373</sup>.

Al di là degli aspetti economici, non è da sottovalutare l'influenza esercitata dalle tecniche compositive della musica per film sulla sua musica assoluta. Soprattutto 'utile' per Šnitke si rivela la collaborazione con alcuni registi, quali Andrej Chržanovskij, Aleksandr Mitta e Èlem Klimov. È dalle musiche scritte per loro che penetra nella sua produzione 'autonoma', ovvero non-applicata, la più gran quantità di materiale. Ne troviamo un ottimo esempio nel *Primo Concerto Grosso* – dove risuonano temi che provengono dal film *Voschoždenie* (L'ascesa) di Larisa Šepit'ko (1977), un tema tratto dal film di Aleksandr Mitta *Skaz pro to, kak car' Petr arapa ženil* (Racconto di come lo zar Pietro diede moglie al moro, 1976), un tango che proviene dal film *Agonija* (Agonia) di Èlem Klimov. Semplice e ben riconoscibile, il tango è qui incorniciato da espressioni musicali ultramoderne quali la dodecafonia, la tecnica aleatoria, la sonoristica, la microcromatica, le intonazioni a quarti di tono e i clusters ... Non mancano esempi di segno opposto, quando cioè una musica già composta quale 'autonoma' viene utilizzata nel cinema, e solo dopo aver conosciuto la sintesi con gli elementi visuali e narrativi torna a essere un genere puramente musicale: così per esempio la nascita della *Suite nel Modo Antico* dura anni, dal 1965 al 1972. Il progetto iniziale consisteva nella creazione di una serie di piecès

---

<sup>372</sup> «А. Ивашкин: Я думаю, что Беріо шел больше от литературы, от текстов, от Леви-Стросса и структуралистов, а ты в своей Первой симфонии – от кино. Ведь, кажется, в период работы над Симфонией Беріо очень помогал Умберто Эко. Такого мифологически-структуралистского пласта у тебя в Первой симфонии нет. А. Шнитке: Да, у меня от кино очень много пошло. Еще в 1965-76 годах, я помню, было много разговоров с Элемом Климовым и Андреем Хржановским, которые тогда пробовали обратиться к полистилисту, цитированию – в кино. Мультипликационный фильм “Стеклянная гармоника” – это огромное количество процитированной живописи. И он сделал это в фильме, который был готов в 1968 году, то есть раньше, чем Симфония Беріо». Ivaškin, *Besedy*, cit., p. 130.

<sup>373</sup> «Я ей отдал лет 25. Дело в том, что эта работа практически меня кормила. Я говорю кормила, ибо она давала возможность легче зарабатывать деньги. Сочинения, писавшийся примерно с 61-62 год до 78 года, не приобретались ни Министерством культуры, ни радио. Все эти годы я жил исключительно на свою работу в кино. ... Кино просто спасло, и в работе там было много полезного. В частности – необходимость каждый раз входить в контакт с музыкальным языком, который сам по себе не являлся моим музыкальным языком». О «*vozyušenom i zemnom*» [intervista con Gennadij Cypin], in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 308.

strumentali con finalità didattiche e pedagogiche. Successivamente singole pièces della raccolta si trasformano nel canovaccio musicale per la musicalizzazione di due film di Klimov, *Pochoždenija zubnogo vrača* (*Le avventure di un dentista*, 1965) e *Sport, sport, sport* (1970). Solo negli anni '70 la *Suite al Modo Antico*, ormai completata, diventa un pezzo concertistico.

Šnitke comincia a lavorare nel cinema nel 1962, appena terminato il dottorato al conservatorio. Sua prima esperienza è la collaborazione con il regista Igor' Talankin per il film *Vstuplenie* (1963). Il titolo, che si può rendere in italiano come 'esordio', 'introduzione', 'incipit', iscrizione o ingresso in una istituzione, doveva rivelarsi profetico: inizia per lui un'attività di cinecompositore destinata a durare più di vent'anni. I primi passi non sono semplici: nell'intervista rilasciata a Elena Petrušanskaja ricorda:

Sono capitato lì senza sapere e senza capire nulla di cinema, e Talankin avrebbe avuto più di un motivo per rifiutare la mia collaborazione, ma non so perché non lo fece. Il regista bocciò le prime due soluzioni musicali da me proposte [...] Ho iniziato a capire meglio il mio compito solo dopo, guardando il materiale già girato. Dopo la proiezione ho sentito non tanto un tema, quanto un ritmo di sottofondo che accompagnava l'intero film [...] Dopo *Vstuplenie* ho acquisito fiducia in me stesso. E dal film successivo ho cominciato a sperimentare. Il cinema offre al compositore la possibilità di testare in forme rudimentali e schematiche idee di timbro e fattura orchestrali [...] ho trovato quello che mi serviva nelle composizioni "autonome". E in seguito mi è capitato più volte di rubare a una colonna sonora qualcosa che avevo cercato o trovato per caso<sup>374</sup>.

Nell'arco della sua non lunga vita (muore all'età di 64 anni) Šnitke compone la musica per più di sessanta pellicole, tra cui anche serie televisive (un genere nuovo per quei tempi, che lo annovera tra i suoi primi compositori), documentari e film d'animazione (cartoni animati), cioè tutti i possibili settori dell'industria cinematografica. Perfettamente padrone dei procedimenti propri a questi diversi tipi di produzione collabora a film di valore diseguale, a volte tratti da opere di autori a lui cari, quali Gogol' e Puškin, a volte poco significativi, a volte firmati da registi quali Aleksandr Mitta e Èlem Klimov (v. *Tabella 1*).

	<i>LUNGOMETRAGGI</i>	
1963	<i>Vstuplenie</i> ( <i>Esordio</i> )	Igor' Talankin (Mosfil'm)
1965	<i>Pochoždenija zubnogo vrača</i> ( <i>Le avventure di un dentista</i> )	Èlem Klimov (Mosfil'm)

<sup>374</sup> «Я попал на картину, ничего не умея и не понимая в кино, и у Таланкина было достаточно поводов отказаться от работы со мной, но он почему-то этого не сделал – Режиссер отклонил первые два варианта предложенных музыкальных решений – ... Лучше понимать свою задачу я начал лишь потом, посмотрев отснятый материал. После просмотра я услышал не столько тему, сколько некий сквозной ритм, который стал исходным и сквозным в фильме. ... После «Вступления» у меня возникло доверие к самому себе. И в следующей картине я начал экспериментировать. Кино предоставляет композитору возможность в грубых, схематических формах опробовать оркестровые фактурные тембровые идеи. ... я нашел то, что пригодились мне в «автономных» сочинениях. И позже неоднократно доводилось перенимать у киномузыки нечто искомое или найденное случайно». *Izobraženie i muzyka – vozmožnosti dialoga* [intervista con Elena Petrušanskaja], in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 387.

1966	<i>Šutočka (Uno scherzetto)</i>	Andrej Smirnov (Mosfil'm)
1967 1986	<i>Komissar (La commissaria)</i>	Aleksandr Askol'dov (Studi cinematografici «Gor'kij»); seconda versione 1986
1968	<i>Dnevnye zvezdy (Stelle diurne)</i>	Igor' Talankin (Mosfil'm)
1968	<i>Dom i chozjain (Casa e padrone)</i>	Budimir Metal'nikov (Mosfil'm)
1968	<i>Šestoe ijulja (Il 6 luglio)</i>	Julij Karasik (Mosfil'm)
1968	<i>Streljanye gil'zy (Bossoli sparati)</i>	Evgenij Fridman (Studi cinematografici «Gor'kij»)
1968	<i>Angel (L'angelo)</i>	Andrej Smirnov (Studio centrale di cinematografia sperimentale)
1969	<i>Toska (Angoscia)</i>	Aleksandr Blank (Mosfil'm)
1970	<i>Sport, sport, sport</i>	Èlem Klimov (Mosfil'm)
1970	<i>Čajka (Il gabbiano)</i>	Julij Karasik (Mosfil'm)
1971	<i>Djadja Vanja (Zio Vanja)</i>	Andrej Michalkov-Končalovskij (Mosfil'm)
1970	<i>Belorusskij vokzal (Stazione Belorusskaja)</i>	Andrej Smirnov (Mosfil'm)
1971	<i>Ty i ja (Tu ed io)</i>	Larissa Šepit'ko (Mosfil'm)
1972	<i>Gorjačij sneg (Neve calda)</i>	Gavriil Egiazarov (Mosfil'm)
1972	<i>Pravo na pryžok (Diritto al salto)</i>	Valerij Kremnev (Mosfil'm)
1973	<i>Na uglu Arbat i ulicy Bubulinas (All'angolo tra l'Arbat e via Bubulinas)</i>	Manos Zacharias (Mosfil'm)
1973	<i>Goroda i gody (Le città e gli anni)</i>	Aleksander Zarchi (Mosfil'm)
1974	<i>Vybor celi (La scelta del fine)</i>	Igor' Talankin (Mosfil'm)
1974	<i>Osen' (Autunno)</i>	Andrej Smirnov (Mosfil'm)
1974 1981	<i>Agonija (Agonia)</i>	Èlem Klimov (Mosfil'm) seconda versione del 1981
1975	<i>Rikki-Tikki-Tavi</i>	Aleksandr Zguridi (Centrnaučfil'm, in coproduzione con l'India)
1975	<i>Belyj parachod (La nave bianca)</i>	Bolotbek Šamšiev (Kirgizfil'm)
1976	<i>Priključenija Travki (Le avventure di Travka)</i>	Arkadij Kordon (Mosfil'm)
1976	<i>Voschoždenie (L'ascesa)</i>	Larisa Šepit'ko (Mosfil'm)
1976	<i>Skaz pro to, kak car' Petr arapa ženil (Racconto di come zar Pietro diede moglie al moro)</i>	Aleksandr Mitta (Mosfil'm)
1976	<i>Povest' o neizvestnom aktëre (Novella su un attore ignoto)</i>	Aleksandr Zarchi (Mosfil'm)
1976	<i>Klouny i deti (Clowns e bambini)</i>	Aleksandr Mitta (Mosfil'm)
1977	<i>Sčët čelovečeskij (Il punteggio umano)</i>	Aleksandr Svetlov (Mosfil'm)
1978	<i>Otec Sergij (Padre Sergio)</i>	Igor' Talankin (Mosfil'm)
1979	<i>Ekipaž (L'equipaggio)</i>	Aleksandr Mitta (Mosfil'm)
1981	<i>Proščanie (L'addio)</i>	Èlem Klimov (Mosfil'm)
1981	<i>Zvezdopad (Stelle cadenti)</i>	Igor' Talankin (Mosfil'm)
1981	<i>Krepyš (Il trottatore Orlov)</i>	Aleksandr Zguridi, Nina Kldiašvili (Studio centrale di cinematografia sperimentale)
1983	<i>Skazka stranstvij (La fiaba dei viaggi)</i>	Aleksandr Mitta (Mosfil'm)
1985	<i>Ljubimec publiki (Il beniamino del pubblico)</i>	Aleksandr Zguridi, Nina Kldiašvili (Studio centrale di cinematografia sperimentale)
1989	<i>Posetitel' muzeja (Il visitatore del museo)</i>	Konstantin Lopusanskij (Lenfil'm)
1992	<i>Konec Sankt-Peterburga (La fine di San Pietroburgo)</i> Musica scritta in collaborazione con il figlio Andrej Šnitke.	Vsevolod Pudovkin (Mežrabpom-Rus')
1994	<i>Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)</i> Musica scritta in collaborazione con il figlio Andrej Šnitke.	Jurij Kara (TAMP)
	<i>FILM PER LA TELEVISIONE</i>	
1964	<i>Vyzvaem ogon' na sebja (Attiriamo il fuoco su di noi)</i>	Sergej Kolosov (Mosfil'm, TO «Èkran»)
1969	<i>Nočnoj zvonok (La chiamata notturna)</i>	Valerian Kvačadze (Mosfil'm, TO «Èkran»)
1969	<i>Val's (Valzer)</i>	Viktor Titov (Mosfil'm, TO «Telefil'm»)
1971	<i>Poslednij rejs Al'batrosa (L'ultima traversata dell'Albatros)</i>	Leonid Pčelkin (Mosfil'm, TO «Èkran»)

1972	<i>Byloe i dumy (Passato e pensieri)</i>	Lev Elagin (Televisione centrale)
1974	<i>Domik v Kolomne (La casetta a Colomna)</i>	Lev Elagin (Mosfil'm, TO «Telefil'm»)
1975	<i>Dressirovšiki (I domatori)</i>	Aleksandr Belen'kij, Nina Kldiašvili (Studio centrale di cinematografia sperimentale)
1978	<i>Kapitanskaja dočka (La figlia del capitano)</i>	Pavel Reznikov (Televisione centrale)
1979	<i>Fantazii Farjat'eva (Le fantasie di Farjat'ev)</i>	Il'ja Averbach (Lenfil'm)
1979	<i>Malen'kie tragedii (Piccole tragedie)</i>	Michail Švejcer (Mosfil'm, studi televisivi)
1980	<i>Don Karlos (Don Carlos)</i>	Evgenik Zavaskij, Nikolaj Aleksandrovič (Mosfil'm, TO «Ėkran»)
1981	<i>Evgenij Onegin</i>	Televisione centrale; accompagnamento musicale alla lettura di strofe dell'opera di Puškin
1984	<i>Mertvie duši (Le anime morte)</i>	Michail Švejcer (Mosfil'm, studi televisivi)
	FILM DOCUMENTARI E DIVULGATIVI	
1971	<i>Naš Gagarin (Il nostro Gagarin)</i>	Igor' Bessarabov, Jaroslav Golovanov. CSDF (Studi centrali del film documentario)
1971	<i>I vse-taki ja verju... (Mir segodnja) (Eppure io credo... [Il mondo oggi])</i>	Michail Romm (Mosfil'm) Il film fu terminato da Ėlem Klimov e Marlen Chuciev nel 1976
1972	<i>Čili v bor'be, trude i nadeždach (Il Cile che lotta, lavora e spera)</i>	Jurij Monglovskij CSDF (Studi centrali del film documentario)
1973	<i>Trudnye dorogi mira - Ravnovesie stracha (Le difficili strade della pace - L'equilibrio del terrore)</i>	Anatolij Kološin CSDF (Studi centrali del film documentario)
1979	<i>Paradoksy evoljucii (Paradossi dell'evoluzione)</i>	Priva di informazioni...
1979	<i>Začem babirusse klyki (A che servono le zanne ai babirusse)</i>	Aleksandr Zguridi, Nina Kldiašvili (Centrnaučfil'm)
1980	<i>Larisa</i>	Ėlem Klimov (Mosfil'm)
	FILM DI ANIMAZIONE	
1968	<i>Stekljannaja garmonika (La fisarmonica di vetro)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1969	<i>Balerina na korable (La ballerina sulla nave)</i>	Lev Atamanov (Sojuzmul'tfil'm)
1971	<i>Škaf (L'armadio)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1972	<i>Vyšė golovu (Su la testa)</i>	Lev Atamanov (Sojuzmul'tfil'm)
1972	<i>Pro čudaka-ljagušonka (La ranocchia stravagante)</i>	Valerij Ugarov (Sojuzmul'tfil'm)
1972	<i>Babočka (La farfalla)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1973	<i>V mire basen (Nel mondo delle favole)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1977	<i>Ja k Vam leču vospominaniem (Corre a voi il mio pensiero)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1981	<i>I s vami snova ja (E di nuovo sono con voi)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1982	<i>Osen' (Autunno)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)

Tabella 1. Filmografia completa di Šnitke

La ricca cinebiografia di Šnitke può essere suddivisa in tre periodi, ciascuno della durata di un decennio.

Al primo periodo, gli anni '60, risalgono le musiche scritte per undici lungometraggi, tre film televisivi e due film d'animazione, tra cui hanno rivestito particolare importanza per il compositore i seguenti: *Dnevnye zvezdy (Stelle diurne)* di Igor' Talankin (1966-1968), i già menzionati *Pochoždenija zubnogo vrača (Le avventure di un dentista)*, 1965) e *Sport, sport, sport* (1970) di Ėlem Klimov, *Komissar (La commissaria)* di Aleksandr Askol'dov (1967) *Vyzyvaem ogon' na sebja (Attiriamo il fuoco su di noi)* di Sergej Kolosov (1964) e *La fisarmonica di vetro* di Andrej Chržanovskij (1969). Uno spazio importante è occupato dal tema della guerra



e della pace, molto sentito dalla generazione che si sarebbe dedicata alla creazione artistica negli anni '60, persone nate, come Šnitke, poco prima del conflitto mondiale. Musiche per film dalle tematiche affini furono composte in quegli anni anche da Sofija Gubajdulina (*Belyj Vzryv, Bianca esplosione*, 1969) e Ėdison Denisov (*Sil'nye duchom, Forti d'animo*, 1967).

Due tra i lavori citati sono vietati dalla censura: si tratta de *La fisarmonica di vetro*, su cui torneremo in seguito, e de *La commissaria*. Si ripeteva nel cinema ciò che Šnitke conosceva bene nel campo della musica non-applicata.

Il lungometraggio *La commissaria* è l'unico film girato da Aleksandr Askol'dov. Tratto da un celebre racconto di Vasilij Grossman, intitolato *V gorode Berdičeve (Nella città di Berdičev)*, è girato nel 1967 e rielaborato nel 1986. Approdato sugli schermi solo nel 1987, dopo essere costato al regista gravi problemi<sup>375</sup>, il film ottiene subito un grande successo di pubblico. L'azione si svolge negli anni della guerra civile (1918-1922). La protagonista, Klavdija Vavilova, è una donna dura, una commissaria dell'Armata rossa dimentica di ogni femminilità. La scoperta di un'imprevista gravidanza la terrorizza, costringendola suo malgrado a cercare ospitalità nella casa di un poverissimo contadino ebreo, Magazannik, padre di sei figli. Qui la nuova esperienza della maternità e l'atmosfera calda degli affetti familiari la inteneriscono, sino quasi a farle dimenticare la guerra. Ma la realtà avrà presto il sopravvento, lei dovrà tornare a combattere, lasciando il figlio appena nato a Magazannik, la cui famiglia sarà deportata dai nazisti vent'anni dopo. Ricorda Valentina Cholopova:

Per Šnitke *La commissaria* non rappresenta solo una tappa della sua crescita stilistica come compositore, ma un'esperienza ormai acquisita di generalizzazione psicologica. Il problema della sintesi tra stili alti e stili bassi, che lo aveva così a lungo tormentato, rimane qui fuori dalla porta. Lui sceglie mezzi musicali essenziali, semplici, ma di massima efficacia. Il tema conduttore è costituito da una ninna nanna, intonata da una calda voce di petto: simbolo dell'eterno nascere degli uomini sulla terra. Le fanno da contraltare i motivi minacciosamente ritmati di tutti i rumori bellici, colpi, spari, mitraglia, simboli degli attacchi, della guerra, della morte. Le campane svelano la verticale della vita umana, consacrata da una tradizione millenaria. Al centro, nel cuore del film, quale suo sommo punto culminante, c'è il contrappunto di due ninnananne, quella russa e quella ebraica, cantate sottovoce dalle due madri mentre cullano i loro bambini. Scritto secondo tutte le regole della composizione musicale questo armonioso duetto di due voci femminili di diversa nazionalità incarna tutto il meglio dell'anima umana: la Fede, la Speranza e la Carità<sup>376</sup>.

---

<sup>375</sup> «Poiché non voleva accettare che il suo film fosse proibito e continuava a battersi per lui in tutte le istanze Askol'dov fu duramente punito. Venne licenziato dagli studi cinematografici per "incompetenza professionale", fu espulso dal partito e quindi privato del diritto di residenza a Mosca, per parassitismo. Costretto a trasferirsi da Mosca a Kazan' per la costruzione di una fabbrica di autocarri (KamAZ) lavorò sino al 1974 in una squadra di carpentieri e cementisti» («Поскольку Аскольдов не смирился с запретом своего фильма и бросился отстаивать его во всех инстанциях, власти его наказали по полной программе. Он был уволен с киностудии за "профнепригодность", исключен из партии и выселен из Москвы за тунеядство. Вынужден был уехать из Москвы в Казань на строительство "КамАЗа", работал в бригаде плотников-бетонщиков до 1974 года»): <http://mail.ekogradmoscow.ru/sreda/ekologija-kultury/v-shvetsii-skonchalsya-rezhissor-filma-komissar-aleksandr-askoldov> (ultimo accesso: 13.04.2019).

<sup>376</sup> «Для Шнитке же *Комиссар* – не только этап стилистического роста как композитора, но и уже законченный опыт психологического обобщения, когда музыка вводит действие в контекст вечных человеческих тем. Мучившая его проблема синтеза высокого и низкого стилей остается

Il lungometraggio *La commissaria* è per Šnitke anche un esempio importante di come la forma musicale possa agire sulla tessitura complessiva del film:

Lo spettatore, me ne sono convinto, non notando la musica, quasi come se non la sentisse, pensa che l'effetto così potente sia tutto frutto della immagine. Invece se si "sposta" la drammaturgia musicale, o anche solo si modifica il punto in cui la musica attacca, tutto il film muta d'accento. Così nel film *La commissaria* [...] c'è un episodio in cui i protagonisti [...] chiusi in uno scantinato durante un pogrom sentono un lontano, invisibile e quasi iper-uraneo ballo [...] il ruolo della musica è fondamentale, ma sul film incide anche la sua collocazione e il suo legame con una data scena<sup>377</sup>.

Il destino censorio de *La commissaria*, insolito in URSS, dove la messa all'indice riguardava pochi film, lo accomuna a un altro lungometraggio musicato da Šnitke, il già menzionato *La fisarmonica di vetro*. Anche in questo caso abbiamo a che fare con un'esperienza cruciale per il compositore, che qui per la prima volta sperimenta il suo 'polistilismo':

Un momento critico si è avuto alla fine degli anni '60, inizio anni '70 [...] mi dava molto disagio l'interazione tra la musica applicata, alla quale dovevo necessariamente fare riferimento lavorando per il cinema, e quello che componevo per me. Stava diventando un ostacolo per il mio lavoro autonomo. La via d'uscita l'ho trovata, ma non subito. Una soluzione positiva del problema è stato per me il polistilismo, cioè la mescolanza di diversi piani stilistici. Questo mi ha dato la possibilità di rimettermi in piedi, e grazie a ciò ho potuto scrivere la *Prima sinfonia*, e continuare a lavorare per il cinema<sup>378</sup>.

---

здесь за порогом. Он отбирает скупые, простые, но максимально действенные музыкальные средства. Лейттема фильма - материнская колыбельная, пропетая теплым грудным голосом: символ вечных рождений людей на земле. Ей противостоят угрожающе-ритмичные мотивы всевозможных военных звучаний, стуков, выстрелов, символизирующих нашествия, войны, смерть. Колокола выявляют вертикаль человеческой жизни, освященной тысячелетними традициями. А в центре, в сердце картины – как тихая кульминация – контрапункт двух колыбельных, русской и еврейской, которые сокровенно поют две матери, качая своих детей. Написанный по всем правилам музыкальной композиции, этот гармоничный разноразличный дуэт женских голосов воплощает лучшее в человеческой душе – Веру, Надежду, Любовь». Cholorova, *Kompozitor Al'fred Šnitke*, cit., pp. 89-90.

<sup>377</sup> «Дело в том, что зритель – я убедился в этом –, не замечая, как бы не слыша музыки, представляет, что это так сильно действует изображение. Однако "сдвинуть" музыкальную драматургию, даже поменять место вступления музыки – значит переакцентировать фильм. Так, в картине "Комиссар"... есть эпизод, когда герои ... запертые в подвале во время погрома, слышат музыку незримого заоблачного танца... Роль музыки очень велика; на содержание фильма влияет не только то, какова она, но и где стоит и что подкрепляет». *Izobraženie i muzyka – vozmožnosti dialoga*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 389.

<sup>378</sup> «Критическая полоса была где-то примерно в конце шестидесятых - начале 70-ых годов, когда, в принципе, все стереотипные ситуации киномузыки были мною неоднократно испытаны, и в этом смысле опыта первого плана работа в кино уже не давала. Я испытывал определенные неудобства от взаимодействия сугубо прикладного уровня, на который я неизбежно опирался, работая в кино, с тем, что я делал сам по себе. Это становилось проблемой для моей самостоятельной работы. И выход был мною найден, хотя и не сразу. Неким положительным решением этой проблемы для меня явилась полистилистика, то есть совмещение разных стилистических уровней. Это дало возможность встать на ноги, благодаря чему мне удалось написать Первую симфонию, и продолжать дальше работу в кино». *O «vozvyšennom i zemnom»*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 309.

Poiché il film (*La fisarmonica di vetro*) è proibito dalla censura Šnitke riutilizza i temi fondamentali della musica che aveva composto (il corale costruito sul monogramma BACH) nella sua seconda sonata per violino (*Quasi una sonata* per violino e piano, 1968). La *Prima sinfonia* (1974) di cui si parla nel passo succitato è invece profondamente legata al già ricordato documentario di Michail Romm *Mir segodnja* (v. p. 156). Così ricordano i due registi che ne portano a compimento il grandioso progetto, interrotto dalla morte, Èlem Klimov e Marlen Chuciev:

Quando Michail Romm morì e volevano buttare, bruciare, distruggere tutto il materiale documentario da lui raccolto, che non c'era posto dove metterlo, io e Marlen Chuciev abbiamo deciso di provare a ordinarlo [...] ne risultò un film, *I vse-taki ja verju* (Eppure io credo) [...] Romm aveva proposto a Šnitke di lavorare con lui, e lui all'epoca aveva già buttato giù abbozzi del tema principale, e così questo tema meraviglioso, di stupefacente bellezza, finì nel nostro film<sup>379</sup>.

Veniamo così al secondo periodo, gli anni '70. È questo il momento della più intensa collaborazione tra Šnitke e numerosi registi dell'epoca: Igor' Talankin, Èlem Klimov, Andrej Chržanovskij, con cui aveva già lavorato, e poi Larisa Šepit'ko, Aleksandr Mitta, Aleksandr Zarchi, Aleksandr Zguridi, Andrej Michalkov-Končalovskij e altri ancora. Si amplia il diapason dei film per cui scrive le colonne sonore, che assommano a più di venti: dai film storici alle favole di Kipling. E si arricchisce di converso, grazie alla sua musica, la caratteristica di genere dei film:

Grazie alla musica di Šnitke l'appartenenza di genere dei film si amplia, accogliendo in sé tratti grotteschi e parodici, elementi del dramma 'giocoso' e della narrazione lirica. In alcune cinepartiture assume un ruolo dominante la musica d'autore, mentre le allusioni stilistiche si utilizzano con parsimonia. A volte il compositore rivela una grande ispirazione lirica, caratterizzata da un humor tenero e bonario (nei film per bambini)<sup>380</sup>.

In questi anni Šnitke è impegnato attivamente anche nel campo della televisione e del cinema di animazione: scrive la musica per due sceneggiati televisivi tratti da opere di Puškin (*Domik v Kolomne*, *La casetta a Kolomna*, del regista Lev Elagin, 1974 e *Kapitanskaja dočka'*, *La figlia del capitano*, del regista Pavel Reznikov, 1978) e per numerosi cartoni animati diretti da Lev Atamanov (*Balerina na korable*, *La ballerina sulla nave*, 1969, *Vyš'e golovu!*, *Su la testa!*, 1972) e da Andrej Chržanovskij (*Škaf*, *L'armadio*, 1971, *Babočka*, *La farfalla*, 1972, *V mir basen*, *Nel mondo delle*

---

<sup>379</sup> «Вышло так, – вспоминает Элем Климов – что когда Михаил Ромм умер и хотели весь хроникальный материал, который он собрал, просто смыть, сжечь, уничтожить, хранить негде было, мы взялись с Марленом Хуциевым эту работу привести в какой-то порядок... В результате возник фильм *И все-таки я верю*... Ромм пригласил работать на этом фильме Шнитке, который к тому времени уже сделал какие-то наброски основной темы, она в результате и прозвучала в этом фильме – совершенно прекрасная тема, изумительной красоты». Èlem Klimov, *On deržal v golove ves' mir*, in *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 379.

<sup>380</sup> «Благодаря музыке Шнитке жанровая основа фильмов расширялась, вбирая в себя черты гротеска и пародии, «веселой» драмы и лирического повествования. В некоторых кинопартитурах стала преобладать авторская музыка, а стилиевые аллюзии использоваться экономней. Композитор подчас раскрывается и как проникновенный лирик, для которого характерен и мягкий, добрый юмор (фильмы для детей)». Al'fija Miroškina, *Kinomuzika Al'freda Šnitke: opit issledovanija*, tesi di dottorato, Magnitogorskaja gos. konservatorija im. Michaila Glinki, Magnitogorsk, 2017.

*favole*, 1973, *Ja k Vam leču vospominaniem*, *Corre a Voi il mio pensiero*, 1977). Nel cartone *Nel mondo delle favole* Chržanovskij utilizza per la prima volta i disegni di Puškin, che successivamente utilizzerà per la trilogia *Ljubimoe moe vremja* (*Amata mia stagione*, 1987). La figura del poeta è molto importante anche per Šnitke e per le sue riflessioni sul rapporto tra l'artista e la sua epoca, tra l'artista e la società.

Nel terzo periodo, gli anni '80-inizio '90 l'attività di cinecompositore di Šnitke va scemando: in questa fase tarda della sua arte collabora “con quei registi e quei film che pongono di per sé interessanti problemi musicali”<sup>381</sup>. Si tratta ancora di Andrej Chržanovskij (*I s vami snova ja*, *E di nuovo sono con voi*, 1980; *Osen'*, *Autunno*, 1982, poi confluiti insieme a *Ja k Vam leču vospominaniem* in *Ljubimoe moe vremja*, *Amata mia stagione*, 1987), e dei film di Igor' Talankin (*Zvezdopad*, *Pioggia di stelle*, 1981), Èlem Klimov (*Proščanie*, *Addio*, 1980 e *Larisa*, 1980), Aleksandr Mitta (*Èkipaž*, *La carrozza*, 1979, *Skazka stranstvij*, *La favola dei viaggi*, 1982), Aleksandr Zguridi (*Krepyš*, *Il trottatore Orlov*, 1981), Aleksandr Zguridi e Nana Kldiašvili (*Ljubimec publiki*, *Il beniamino del pubblico*, 1985). Scrive anche le musiche per due sceneggiati televisivi di Michail Švejcer ispirati rispettivamente a Puškin (*Malen'kie tragedii*, *Piccole tragedie*, 1980) e a Gogol' (*Mertvye duši*, *Le anime morte*, 1984). Commissionato per i festeggiamenti del 150 anniversario dalla composizione delle *Piccole tragedie*, l'omonimo sceneggiato utilizza con larghezza la partitura composta da Šnitke, che consta di quaranta ‘episodi musicali’ per orchestra sinfonica.

Con l'inizio degli anni '80 ha praticamente fine la collaborazione del compositore a film documentari o di animazione: l'ultima partitura del genere è quella scritta per *Larisa* (1980), il documentario che il regista Èlem Klimov dedica alla moglie, la regista Larisa Šepit'ko, appena scomparsa. Qui Šnitke utilizza temi, motivi e intonazioni delle musiche scritte in collaborazione con la stessa Šepit'ko. A Larisa Šepit'ko si lega anche un altro importante episodio della cinebiografia di Šnitke: nel finale del film *Proščanie* (*Addio*), portato a termine da Èlem Klimov nel 1980 per l'improvvisa morte della moglie che ne era regista, il compositore riesce a realizzare una delle idee cui aveva lavorato senza successo già nel 1966, nel *Primo quartetto per archi*, quella della “eco variabile”:

Era la realizzazione di un'idea nata da tempo, nel 1966, nel *Primo quartetto per archi*, quella di creare una “eco variabile”, cioè di dare corpo a una situazione in cui alla musica risponde una eco, come in uno specchio incantato, ma questo riflesso risulta essere una musica del tutto diversa. Nel quartetto, nella reale esecuzione, questo effetto non si realizzava. Nel film invece sì, questa “eco diversa” è saltata fuori<sup>382</sup>.

<sup>381</sup> Ivaškin, *Besedy*, cit., p. 76.

<sup>382</sup> «Это было воплощением еще давно – в 1966, в Первом струнном квартете – задуманной идеи создать «вариабельное эхо», то есть воплотить такую ситуацию, когда на музыку возникает ответ – эхо как бы в волшебном зеркале, и отражение оказывается совсем иной музыкой. Но в квартете, при живом исполнении это не получилось. А в фильме эффект «другого эха» возник». *Izobraženie i muzyka – vozmožnosti dialoga*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 393.

Dietro suggerimento di Šnitke nel film vengono utilizzate incisioni dell'*Ensemble Astreja*, specializzato nell'improvvisazione con strumenti musicali popolari russi, caucasici, dell'Asia centrale e orientale (v. p. 211).

Negli anni '90 si collocano gli ultimi due film che vedono la sua partecipazione: si tratta della famosa pellicola di Vsevolod Pudovkin *Konec Sankt-Peterburga* (*La fine di San Pietroburgo*, 1927), restaurata in Germania nel 1992 con titolo *Poslednie dni Sankt-Peterburga* (*Gli ultimi giorni di Pietroburgo*) e del film *Master i Margarita* (*Il maestro e Margherita*, 1994) di Jurij Kara. In entrambi i casi la musica è composta in collaborazione con il figlio Andrej.

Nata quasi per necessità, la cinecomposizione ha avuto quindi nella vita di Šnitke un ruolo di fondamentale importanza. Il cinema gli offre non solo la possibilità di sperimentare e di mutuare procedimenti, verificati nella pratica applicata, all'interno della musica accademica, ma anche l'opportunità di travalicarne i confini, realizzando idee che non sarebbero state realizzabili altrimenti. Nell'intervista a Elena Petrušanskaja, più volte citata, il compositore sottolinea ciò che accomuna il cinema e la musica contemporanea: una "polifonia di spazi e di contenuti"<sup>383</sup>:

Credo che oggi, data la nostra attuale visione del mondo, solo la volumetria delle immagini, solo la stratificazione del testo possano trasmettere qualcosa di adeguato alla nostra coscienza polifonica [...] E, naturalmente, questo è ciò cui ci pensare il cinema, con la sua stratificazione di associazioni mentali. Anche quando il risultato finale non realizza o non lascia bene immaginare questa qualità, essa è sempre presente nella fase di missaggio alla console di missaggio si riunifica una molteplicità di segnali sonori e di fonogrammi. Il cinema e la musica contemporanea sono accomunati dall'idea di una *polifonia di spazi e di contenuti*<sup>384</sup>.

Possiamo affermare dunque in conclusione che la polifonia non ha solo caratterizzato tutta l'opera di Šnitke, con la sua ricerca di "volumetria", "stratificazione", di una "eco variabile" in cui lo sfondo sonoro influenzi la percezione del suono principale, ma ha dato voce, con la sua "molteplicità di segnali sonori e di fonogrammi" alla profonda e sentita esigenza di arrivare a una sintesi di diverse culture e religioni.

#### 4. Šnitke e il cinema di animazione

Il rapporto tra Al'fred Šnitke e il cinema di animazione è molto importante per la libertà di sperimentazione che qui veniva lasciata al compositore. Le colonne sonore dei cartoni animati gli davano la possibilità di combinare il lavoro con

---

<sup>383</sup> *Izobraženie i musika – vozmožnosti dialoga*, in: Al'fred Šnitke. *Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., pp. 394-395.

<sup>384</sup> «Наверное, сейчас, при нынешних представлениях о мире, только образная объемность, многослойность текста, могут передать нечто адекватное нашему полифоническому сознанию. [...] И, конечно, на эту мысль нас наводит кино с его многослойной ассоциативностью. Если это качество не всегда реализуется или труднопредставимо по конечному результату, то оно всегда присутствует в процессе перезаписи, когда на микшерском пульте сводятся воедино множество сигналов, множество фонограмм. Кино и современную музыку объединяет идея пространственной и содержательной полифонии». *Ibidem*.

l'orchestra e quello con la musica elettronica a vari esperimenti in fase di montaggio. Per esempio ne *La fisarmonica di vetro* Šnitke propone a Chržanovskij di incidere un certo episodio musicale su nastro e di farlo poi scorrere all'indietro<sup>385</sup>. Il regista accetta, trovando che il risultato fosse “una massa sonora informe e vischiosa, che rendeva come meglio non si sarebbe potuto l'atmosfera della città in cui il tempo si era fermato”<sup>386</sup>. Il grado di libertà e le possibilità di sperimentazione dipendevano ovviamente dalle intenzioni del regista, dal soggetto, dal genere. I tre registi più significativi da questo punto di vista sono, in ordine decrescente di importanza (per il numero di progetti condivisi e per il ruolo lasciato alla musica) Andrej Chržanovskij, Lev Atamanov, Valerij Ugarov. Lo stesso Šnitke stabilisce una netta differenza tra il primo e gli altri due:

Nel cinema di animazione ho lavorato anche con Atamanov. Con lui ho fatto due film, *La ballerina sulla nave* e un altro, di cui non ricordo il nome [*Su la testa*, A. Zh.]. Poi ho fatto anche un breve cortometraggio per Ugarov, ma il mio era più che altro un lavoro di supporto a Fedor Chitruk e Eduard Nazarov. Il film è una specie di poster, io ho portato alcuni suoni elettronici e Nazarov li ha montati. Tutti gli altri film li ho fatti con Chržanovskij ed è stato molto interessante per me come cineasta ma soprattutto come compositore<sup>387</sup>.

Alla regia di Andrej Chržanovskij si devono sei film, più la pellicola del 1987 *Amata mia stagione* (1987) che raccoglie in sé tre precedenti cartoni legati alla figura di Aleksandr Puškin.

La collaborazione con Lev Atamanov riguarda invece due cartoni, entrambi rivolti a un pubblico infantile: *La ballerina sulla nave* e *Su la testa*. Sappiamo che per Šnitke queste colonne sonore non ebbero la stessa importanza di quelle composte per i film di Chržanovskij, però, come vedremo a un'analisi ravvicinata, si tratta di esempi altissimi di illustratività musicale.

Il terzo regista per cui Šnitke compone musica è Valerij Ugarov. Il cortometraggio *Pro čudaka-ljagušonka* (*La ranocchia stravagante*) faceva parte della raccolta «Veselaja Karusel'» del 1972<sup>388</sup>.

Quando Šnitke smette di scrivere per il cinema di animazione le sue musiche continuano a essere utilizzate. Nella raccolta «Veselaja Karusel'» del 1982 è

<sup>385</sup> Un procedimento analogo è utilizzato da Maurice Jaubert e Jean Vigo negli anni Trenta: «In *0 de conduite* di Jean Vigo (*Zero in condotta*, 1933), scrive una partitura con l'obiettivo di riprodurre al contrario la registrazione dell'esecuzione [...] Vigo fa riprodurre in senso inverso la registrazione di un valzer impressa su disco». Roberto Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2010, p. 196.

<sup>386</sup> «Получилась тягучая, бесформенная звуковая масса, которая как нельзя лучше передавала атмосферу города, где остановилось время». Andrej Chržanovskij, *Prodolženie žizni*, «Iskusstvo kino», 2, 1999, p. 76.

<sup>387</sup> «В мультипликации я работал еще с Атамановым. Сделал с ним два фильма: *Балерина на корабле*, а вот названия второго я не помню... [*Su la testa*, A. Zh.]. Еще я делал небольшой фильм с В. Угаровым, и была такая, я бы сказал, подсобная для меня работа с Ф. Хитруком и Э. Назаровым, фильм - плакат, где я принес просто некий набор электронных звуков, а Назаров их смонтировал. Все остальные фильмы я сделал с Хржановским [...] это было интересно для меня не только как для кинематографиста, но и, прежде всего, как для композитора». Dall'intervista rilasciata a Marija Nejman, *Istorija odnogo interv'ju*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., pp. 374-375.

<sup>388</sup> «Veselaja Karusel'» è una raccolta di cartoni animati, per lo più opera di registi giovani e alle prime prove, pubblicata ogni anno, a partire dal 1969, dalla *Sojuzmul'tfil'm*.

pubblicato il cartone animato *Karandaš i lastik (La matita e la gomma)* della regista Elena Gavrilko, con la musica del *Concerto grosso* n. 1 op. 119. La sua musica è utilizzata spesso dai registi dello studio «Šar», fondato nel 1993 da Fedor Chitruk, Ėduard Nazarov, Jurij Norštejn, Andrej Chržanovskij. Gli ultimi cartoni animati che utilizzano la sua musica sono del 2018: si tratta di *Artchaos (Art-caos)* della regista Angelina Gil'derman (VGIK, 2018) e di *Esli ty pokineš menja (Se tu mi abbandoni)*, della regista Anna Gerasimova (VGIK, 2018). Ciò conferma quanto la musica di Šnitke non abbia perso attualità per i registi di oggi: evidentemente la “eco variabile” rende la sua musica, anche quella non composta per il cinema, molto suggestiva e attraente per i cineasti. Tra tutti spicca come sempre per importanza la collaborazione con Andrej Chržanovskij, che nel film *Škola izjaščnych iskusstv, film 1: Pejzaž s možževl'nikom (Scuola di belle arti, film 1: paesaggio con ginepro, 1987)*, co-diretto con Valerij Ugarov, decide di utilizzare musiche composte da Šnitke non per il cinema. Il regista ricorda la preoccupazione con cui ha mostrato a Šnitke la prima parte della dilogia – la seconda parte, intitolata *Vozvraščenie (Il ritorno)* sarà girata nel 1990 – e il suo sollievo nel ricevere la piena approvazione del compositore:

Accingendomi a lavorare al film di disegni animati e quadri del defunto Julio Sooster, comune amico mio e di Al'fred, ho ottenuto l'autorizzazione di Šnitke a utilizzare sue opere composte in precedenza. Con comprensibile trepidazione ho mostrato la prima parte della dilogia al compositore la cui musica avevo scelto e montato senza la sua partecipazione. Al termine della proiezione Al'fred, con il suo solito, luminoso sorriso, mi ha detto “secondo me è la cosa migliore che io abbia mai scritto per il cinema”. Raffinatissimo complimento di un amico capace di grande delicatezza<sup>389</sup>.

## 5. Il sodalizio Šnitke – Chržanovskij

Un'analisi specificamente rivolta al rapporto tra Alfred Šnitke e il cinema di animazione non può non soffermarsi sul legame di amicizia e di collaborazione che legò il compositore al regista Andrej Chržanovskij. Senza nulla togliere a altre opere parimenti interessanti, per esempio le musiche scritte per due cartoni animati diretti da Lev Atamanov, *Balerina na korable (La ballerina sulla nave)* e *Vyšė golovu (Su la testa)* su cui torneremo in seguito, è proprio grazie alla collaborazione con Chržanovskij e ai prodotti cinematografici che ne nacquero che il cartone animato si emancipò dalla posizione periferica che occupava nel sistema generale del cinema, trasformandosi in un'arte pienamente autosufficiente con una propria lingua.

<sup>389</sup> «Приступая к фильму по рисункам и живописи нашего с Альфредом покойного друга художника Юло Соостера, я заручился согласием Шнике использовать его готовые сочинения. С понятным волнением я показывал первую часть дилогии Школа изящных искусств композитору, чью музыку я отбирал и монтировал без его участия. После просмотра Альфред сказал с обычной своей светозарной улыбкой: “По-моему, это лучшее из всего, что я написал для кино”. Изящнейший комплимент деликатного друга». Andrej Chržanovskij, *On priletal liš' odnaždy*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, cit., p. 367.

Come scrive Jurij Lotman nel suo celebre saggio *Sulla lingua dei cartoni animati* (1978)<sup>390</sup>,

Fondamentale premessa per un ulteriore sviluppo dell'animazione è il riconoscimento della specificità della sua lingua [...] L'ulteriore percorso dell'animazione per la sua affermazione in qualità di lingua indipendente non sta nella eliminazione delle peculiarità della sua lingua, ma nel loro riconoscimento e sviluppo. Uno di tali percorsi, per quanto ci sembra, può essere la combinazione, congeniale al pensiero artistico del XX secolo, di diversi tipi di lingue artistiche e di diversi livelli di convenzionalità in uno stesso intero artistico<sup>391</sup>.

La strada della contaminazione tra i generi è appunto quella scelta da Chržanovskij per le sue pellicole. Ispirandosi alla vita e all'opera di poeti come Puškin e Iosif Brodskij, di artisti come Sergej Barchin e Ülo Sooster, di registi come Fellini, di musicisti come Oleg Kagan, utilizzando i loro disegni, schizzi, appunti, fotografie, Chržanovskij crea delle 'biografie-mosaico', che restituiscono un'immagine tridimensionale della personalità di questi artisti, in cui dettagli biografici reali si fondono con la finzione filmica:

Avevo un enorme desiderio di violare i tabù non scritti che vietano di contaminare codici diversi, linguaggi teatrali, musicali, letterari, scientifici, poetici, cinematografici, registri stilistici e di genere, di creare così una nuova forma di arte dello schermo<sup>392</sup>.

Questa scelta stilistica del regista non poteva non affascinare Šnitke, che in quegli stessi anni stava maturando una analoga scelta di contaminazione tra i generi, che dal semplice accostare e mescolare stili diversi, musica tonale e musica seriale, musica per il cinema e musica non applicata, sarebbe giunta al conclusivo approdo al polistilismo.

La nascita del sodalizio tra Šnitke e Chržanovskij si deve stranamente al caso: come ricorda il regista, tutto il merito di una collaborazione che sarebbe stata cruciale per la vita di entrambi va a una trasmissione radiofonica:

Primavera del 1967. Dopo la mia prima prova nel campo del film di animazione (*C'era una volta Kozjavin*) metto mano al secondo lavoro. Era ancora più complicato ... doveva essere un apologo sulla stupidità, la volgarità e la miseria della nostra vita così come organizzata dal nostro potere politico, e sul fatto che a contrastarla poteva riuscire solo la creatività e la spiritualità, incarnata nel film sotto forma di musica. Cerco un direttore artistico. [...] Contemporaneamente mi occupo di trovare un compositore. Un giorno accendo la nostra vecchia e gloriosa radio Telefunken e comincio a tremare a tempo con la lucetta verde del sintonizzatore: quella era la "mia musica". Se ne avessi avuto il talento era proprio la musica che avrei scritto io<sup>393</sup>.

---

<sup>390</sup> Jurij Lotman, *Sulla lingua dei cartoni animati*, in: Id., *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 113-119.

<sup>391</sup> Lotman, *Sulla lingua dei cartoni animati*, cit., p. 113 e p. 117.

<sup>392</sup> «Было большое желание нарушить неписанные табу на несочетаемость различных театральных, музыкальных, литературных, научных, поэтических, жанровых, стилевых, кинематографических и других кодов, создавая тем самым некую новую форму экранного искусства». Andrej Chržanovskij, *Esli Vy sprositate menja...*, «Iskusstvo kino», 7, 1992, p. 103.

<sup>393</sup> «Весна 1967 года. После первого опыта в мультипликации – фильма «Жил-был Козьявин» — я приступаю к следующей работе. Она еще более сложна. ... Это должна быть притча о тупости, пошлости и подлости нашей жизни в том виде, в каком она организована нашей властью, о том, что противостоять этому может творческое, духовное начало -- в фильме оно будет явлено в



Quello sentito dal regista alla radio era il *Primo quartetto* di Šnitke. Il compositore a sua volta ricorda come il caso gli avesse fatto incontrare il regista, e come ne fosse nata la proposta di collaborazione a *La fisarmonica di vetro*:

Al cinema di animazione sono approdato per caso, o meglio grazie a un incontro con Andrej Chržanovskij. Nel 1967 l'ho incontrato a un concerto del Quartetto Borodin. Mi si è avvicinato ... e mi ha detto che aveva sentito per radio il mio Primo quartetto, e che secondo lui era proprio ciò che gli serviva per il suo prossimo film<sup>394</sup>.

*La fisarmonica di vetro* parve a Šnitke estremamente interessante dal punto di vista cinematografico, e, come già detto, il compositore vi scorre “uno strumento importante per trovare una via d'uscita dalla situazione di crisi in cui si trovava”<sup>395</sup>.

Ovviamente, con la sua critica di ogni forma di totalitarismo, il film aveva poche possibilità di essere autorizzato. Tuttavia, l'esperienza positiva del primo film di Chržanovskij, *C'era una volta Kozjavin* (1966), che nonostante la sua esplicita irrisione della stupidità del sistema burocratico non era stato censurato, autorizzava qualche speranza<sup>396</sup>.

Il film, la cui trama è per molti versi analoga a quella del contemporaneo *Yellow Submarine* di George Dunning (1968)<sup>397</sup>, racconta di una città oppressa da un

---

образе музыки. Я ищу художника-постановщика. [...] Параллельно я занят поисками композитора. Однажды я включаю наш старенький трофейный “Телефункен” и вздрагиваю в такт с зеленым глазком индикатора настройки: звучит “моя” музыка. Такую музыку к своему фильму написал бы я, если бы обладал этим даром». Chržanovskij, *On priletal liš' odnaždy*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 356.

<sup>394</sup> «В мультипликацию меня привел случай, а именно встреча с Андреем Хржановским. В 1967 году я встретился с ним на концерте Квартета им. Бородина. Он подошел ко мне .. и сказал, что слышал мой Первый квартет и что, по его мнению, -- это прямо музыка к его будущему фильму». Nejman, *Istorija odnogo interv'ju*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 371.

<sup>395</sup> Chržanovskij, *Prodolženie žizni*, cit., p. 74.

<sup>396</sup> *C'era una volta Kozjavin* è la storia di un impiegato cui il capoufficio ordina di trovare il collega Sidorov per dirgli che li sta aspettando il cassiere. L'impiegato parte per la direzione assegnatagli e fa il giro del mondo, ponendo a tutti coloro che incontra la stessa domanda: “Avete visto Sidorov? Il Cassiere è arrivato”. Ha paura di deviare dalla direzione giusta, va solo dritto, incontrando diversi pericoli, interrompendo costruzioni, spettacoli, scavi archeologici, calpestando tutto e tutti, e alla fine torna al punto di partenza, nel suo ufficio, nuovamente “pronto a qualsiasi incarico”. Già in questo primo film le citazioni/allusioni sia musicali sia visive e linguistiche hanno un ruolo molto importante. La maggior parte della musica che accompagna il film è free jazz, eseguito dal compositore German Lukjanov (n. 1936, allievo di Aram Khačaturjan) e dalla sua jazz band. Il suo significato di opposizione al regime è reso più evidente dal gioco del contrasto tra le citazioni: per esempio le inquadrature del tramonto e del riposo dei lavoratori vengono accompagnate dalla famosissima canzone *Mezzanotte a Mosca*, che nel 1957 aveva vinto il primo premio al Festival mondiale della gioventù, tenutosi in quell'anno a Mosca.

<sup>397</sup> In una intervista rilasciata nel 1998 al quotidiano «Kommersant» e intitolata *Tridcat' let (Trent'anni)* Chržanovskij ricorda: «Del cartone animato *Yellow Submarine* sono venuto a sapere per caso da una pubblicazione che ne raccontava il contenuto quando ancora era in lavorazione. Ho capito così che coincideva alla lettera con la trama del film che stavo girando io, *La fisarmonica di vetro*» («Kommersant», 137, 30.07.1998, p. 10; <https://www.kommersant.ru/doc/202617>. Ultimo accesso: 21.04.2019).

dittatore, rappresentato come l'Uomo con la bombetta di Magritte<sup>398</sup>. I cittadini corrotti e avari sono diventati mostri che assomigliano ai personaggi di Hieronimus Bosch. Un giorno arriva un musicista, suona uno strumento magico che dovrebbe risvegliare la bontà e la bellezza nelle persone, ma viene subito arrestato. Passano gli anni e un giovane torna nella città con lo stesso strumento magico e libera i cittadini. I loro musi mostruosi si trasformano nei visi dei dipinti di Botticelli e Petrus Christus. Grazie alla Musica la bellezza vince.

L'universalità della cultura, che nel film si esprime attraverso la giustapposizione di immagini tratte da diverse tradizioni pittoriche, suggeriva la necessità di una unione polistilistica delle immagini musicali. Per trovare una soluzione compositiva coerente con il gioco delle citazioni pittoriche adottate dai grafici, Šnitke decide di utilizzare citazioni, allusioni e stilizzazioni anche nella colonna sonora:

La musica che ho scritto è costruita sostanzialmente sul contrasto tra due stili musicali. Qui non ho fatto alcun tentativo di creare una musica frammentata, caleidoscopica e polistilistica, ho semplicemente deciso di accostare due tipi di musica. Uno è una musica dissonante, caotica, ridotta a tratti al livello di impulso biologico. L'altro è una sorta di stilizzazione di Bach con maggiori possibilità sul piano della strumentazione e dell'armonizzazione, una musica più aspra, che accogliesse meglio in sé l'enorme mole di significati culturali presenti nel film<sup>399</sup>.

Vediamo nel dettaglio come si costruisce questo contrasto tra stili musicali diversi. Il film è suddiviso in tre parti secondo lo schema ABA1, dove A1 rappresenta la ripresa speculare di A.

La prima parte racconta l'oppressione della città, la parte centrale mostra il trionfo del male e la terza parte mostra la salvezza e la rinascita della città e dei suoi abitanti. Si possono individuare sette principali temi musicali, suddivisi in positivi e negativi:

- 1) Il tema del bene e della bellezza. Stilizzazione di un corale barocco, si basa sulle note che compongono il nome BACH (si bemolle – la – do – si).
- 2) Il tema del fiore, simbolo della vita.
- 3) Il tema dell'orologio, simbolo del tempo, dello scorrere 'regolare' della vita.
- 4) Il tema del Minuetto, della vittoria della bellezza sulla mostruosità, rappresenta la gioia di vivere, la bellezza, una ideale vita armoniosa.
- 5) Il tema della città inanimata, regno dell'avidità, del terrore e della dittatura, vuota di vita.
- 6) Il tema del Dittatore, del terrore, dell'arresto.

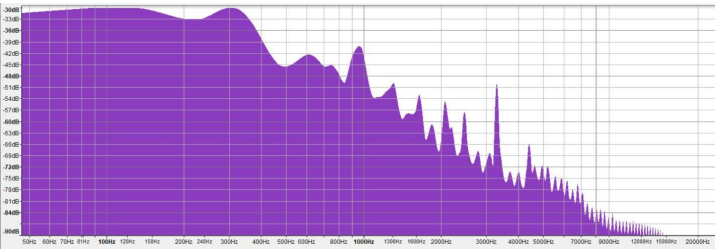

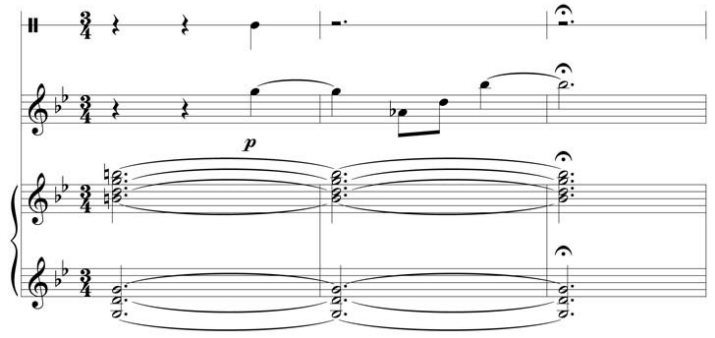
---

<sup>398</sup> Anche nel cartone animato *L'uomo e il suo uccellino*, con musica di Gubajdulina, gli autori hanno fatto ricorso alla pittura di Magritte: la vita del 'capitalismo in via di putrefazione' è resa mediante la pittura surrealista.

<sup>399</sup> «Музыка, которую я написал, строилась в основном на сопоставлении двух музыкальных стилей. Здесь не было попытки создать некую дробную многостилевую калейдоскопическую музыку, а я решил сопоставить два типа музыки. Один - это некая диссонансно-хаотическая, иногда сведенная на почти биологически-импульсивный уровень музыка. Другой - стилизованная как бы под Баха, но с несколько, так сказать, большими возможностями в смысле инструментовки и в гармоническом плане, несколько более острая музыка, которая как бы охватывала огромный культурный пласт, который был в фильме». Nejman, *Istorija odnogo interv'ju*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., pp. 372-373.

7) Il ‘tema’ del caos e della dissonanza, incarnazione estetica di ciò che è brutto, corrotto, frammentato.

Tabella 2: Principali temi musicali della colonna sonora del film *La fisarmonica di vetro* Šnitke:


Tempo	Commento	Musica
00:00-00:33	Il tema della città inanimata, regno dell’avidità, del terrore e della dittatura, vuota di vita	<p>La sensazione del vuoto è accompagnata dal rumore del vento. Mescolanza di musica elettronica e rumori. Sono impiegati strumenti elettronici quali Theremin, Ekvodin, Ionika e verosimilmente anche l’ANS (Tema 5).</p>  <p><i>Analisi di frequenza del tema 5.</i></p>
00:33-01:05	Il tema del bene e della bellezza (Tema 1). BACH Didascalie con la premessa narrativa. Stilizzazione di un corale barocco, si basa sulle note che compongono il nome BACH	 <p>(Tema 1)</p>
01:05-02:13	Il tema della città inanimata	(Tema 5)
02:13-02:30	Il tema del bene e della bellezza. BACH	(Tema 1)
02:30-02:37	Il tema del fiore, simbolo della vita (Tema 2)	 <p>(Tema 2)</p>

02:37-02:45	Il tema del bene e della bellezza. BACH	(Tema 1)
02:45-03:13	Il tema del Dittatore, il terrore, l'arresto	Percussioni = passi
03:13-03:15	La fisarmonica rotta	
03:15-03:28	Il tema della città inanimata	(Tema 5)
03:28-03:44	Una nota che indica il fiore e il fiore appassito	
04:05-04:22	Il tema dell'orologio, simbolo del tempo; il tema è basato sul tema del fiore. Nel sottofondo si ripete il corale BACH	
04:22-04:58	Il tema della città inanimata	(Tema 5)
04:58-05:22	Il tema del fiore, simbolo della vita e due accordi dal corale BACH (BA)	(Tema 1) + (Tema 2)

05:22-08:30	Il cluster dell'orchestra. I suoni "ammucchiati". Sinfonia del brutto, caos. Il tema della città inanimata, regno dell'avidità. Metamorfosi. I servitori del dittatore si trasformano definitivamente e in mostri.	<p>Piccolo</p> <p>Xylophone</p> <p>VI. I</p> <p>VI. II</p> <p>Viola</p> <p>Cello</p> <p>Double Bass</p>
05:40-05:46	Un servitore del dittatore si avvicina al palco. Si sente il pianoforte preparato	<p>String muted with the fingers</p>
05:46	Sullo schermo si vede il palco del teatro e si sente l'accordatura dell'orchestra sinfonica	L'accordatura dell'orchestra sinfonica
05:50	Ha inizio lo spettacolo. Il servitore si mette a spiare dal buco della serratura un usuraio che conta le sue monete d'oro e «nuota nell'oro». Il tema assomiglia al tema del Gallo d'oro (Rimskij-Korsakov)	<p>Tr. I (B)</p> <p>Tr. II (B)</p>

08:33-09:55	La marcia. Il Dittatore dirige sotto il pendolo gigantesco. Sfilata dei mostri. I mostri si riuniscono attorno alla gigantesca statua della mano del dittatore	
09:57-10:20	Il tema del fiore, simbolo della vita. Il tema è più sviluppato. Il giovane abbandona la città	
10:25-11:17	Il tema della città inanimata	(Tema 5)
11:17-11:32	Il tema del bene e della bellezza. BACH Le farfalle che erano infilzate con gli spilli risorgono a nuova vita e riprendono a volare	(Tema 1)
11:32-11:58	Il tema del fiore, simbolo della vita.	(Tema 2)
11:58-13:07	Il tema del bene e della bellezza. BACH insieme al tema del fiore. I mostri si trasformano in esseri umani. (Gioco visuale con i ritratti)	(Tema 1) + (Tema 2)
13:08-14:30	Il minuetto idilliaco	

14:30-15:30	Il tema BACH trasformato e sviluppato. (Assomiglia alla <i>Ciaccona</i> di Bach).	(Tema 1)
15:30-16:10	Esaltazione del tema BACH. La gente vola in cielo	
16:10 -	La discesa. Apparizione del Dittatore	
16:10-16:30	Solo percussioni. Le statue nello stile di Goya	
16:30-16:55	Percussioni = passi. Il tema della paura	(Tema 6)
16:55 - 17:15	La fisarmonica rotta. Effetti elettronici	
17:17-17:48	Una nota ostinata indica il fiore che si moltiplica. Il dittatore abbandona la città. Il tema dell'orologio sottofondo	

17:48-18:30	Il tema dell'orologio. Il tema si moltiplica	(Tema 3)
18:30-19:00	Il tema BACH insieme al tema dell'orologio, si conclude con un solenne accordo maggiore	(Tema 1) + (Tema 3)
19:02-19:37	Il minuetto idillico con accompagnamento jazzistico. Titoli di coda	

Il primo nucleo semantico-musicale è costituito dal *Leitmotiv* della città inanimata, dove non è rimasto nulla di vivo, il tempo si è fermato, i fiori appassiscono nel momento stesso della fioritura, il terrore, l'avidità e la dittatura vi regnano (tema n. 5). La sensazione del vuoto è accompagnata dal rumore del vento. Qui Šnitke utilizza una grande quantità di strumenti elettronici: Theremin, Ekvodin, Ionika<sup>400</sup>, fisarmonica elettrica, chitarra elettrica. Alla metà del film questo nucleo semantico-musicale torna a risuonare, poiché ancora una volta viene mostrata la città senza vita e i suoi abitanti, sfigurati dall'avidità.

Il secondo nucleo è in totale contrasto con il primo: risuona qui il tema centrale de *La fisarmonica di vetro* (tema n. 1), il tema del bene, della pulizia e della bellezza.

Šnitke non solo usa stilemi musicali bachiani ma compone il corale principale – il tema della fisarmonica – basandolo sul crittogramma musicale BACH. Non è lui il primo compositore a usarlo, si tratta di un gioco musicale-intellettuale che esisteva da secoli<sup>401</sup>, ma nella musica di Šnitke i crittogrammi hanno un ruolo molto importante<sup>402</sup>.

Il compositore crea il suono della fisarmonica mescolando i timbri di celesta, arpa e pianoforte preparato.

<sup>400</sup> Sul *Theremin* (*Termenvoks*) v. p. 7. *Ekvodin* è uno strumento elettronico monofonico (un sintetizzatore analogico a 12 timbri) inventato nel 1935 dall'ingegnere acustico Andrej Volodin. *Ionika* è un organo elettronico costruito nel 1959 nella Repubblica Democratica Tedesca.

<sup>401</sup> Un crittogramma musicale è una sequenza di note che codifica un contenuto extra-musicale, tipicamente un testo, tramite una qualche relazione logica, spesso data dai nomi delle note.

<sup>402</sup> Nella *Sinfonia n. 3* di Šnitke ci sono più di trenta crittogrammi che codificano i nomi di compositori e scrittori. Medič, cit., p. 153.





Esempio 65 – Il corale BACH (tema n. 1).

Un musicista dal nobile volto giunge in città e al suono della sua fisarmonica nelle mani di un giovane nasce un fiore. Segue il *Leitmotiv* del fiore (tema n. 2). Il fiore è il simbolo della rinascita. Lo strumento a cui è affidato il tema del fiore è il flauto. La scelta dello strumento si spiega con il fatto che l'esecutore produce il suono con il respiro, il suono porta in se il respiro umano, la vita. Il corale viene interrotto dal tema del Dittatore (tema n. 6). Il musicista è arrestato, la sua fisarmonica di vetro viene rotta. La musica dice il potere disumano e il terrore. Le percussioni riproducono il passo del dittatore. Questa scena rispecchia l'angoscia dei milioni di persone che per anni erano vissute in URSS in attesa dell'arresto. Infatti, i servi del dittatore indicano il giovane che tiene in mano il fiore, e viene anche arrestato anche lui. Il fiore cade per terra appassito. Del tema del fiore risuona solo una nota. I servi ricevono il compenso per la denuncia e la musica lo commenta utilizzando il primo tema della città morta, i suoni degli strumenti elettronici (tema n. 5).

Al dittatore non bastano questi arresti: sente la musica dell'orologio sulla torre (tema n. 3), basata sulla combinazione del tema del fiore, eseguito questa volta non dal flauto ma dallo xilofono e dalla celesta, con il motivo BACH, e ordina di smontare il meccanismo dell'orologio, vuole arrestare non solo le persone, ma anche il tempo. Il tema della città morta (tema n. 5) accompagna l'inquadratura del quadrante senza lancette. Il dittatore arresta il tempo.

Sulla piazza deserta un ragazzo raccoglie il fiore appassito che riprende vita nelle sue mani. Sarà lui, quel ragazzo, che ha le sembianze del *Ritratto* del Pinturicchio<sup>403</sup>, a salvare alla fine gli abitanti della città oppressa. Il rifiorire del fiore è accompagnato dal suo *Leitmotiv* e dai primi due accordi del corale BACH (BA).



Immagine 28 – Il ragazzo raccoglie il fiore appassito che riprende vita nelle sue mani.

<sup>403</sup> *Ritratto di un ragazzo* del Pinturicchio (anno 1481-1483 circa), Gemäldegalerie, Dresda.

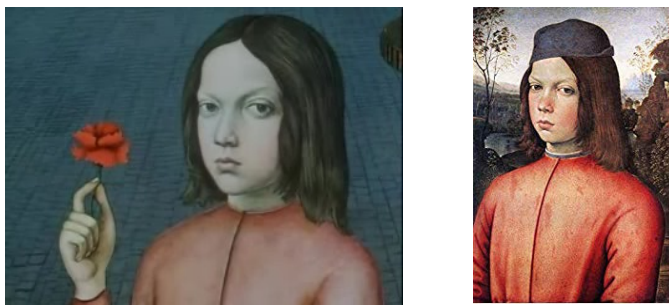


Immagine 29 – Il ragazzo con il fiore e il Ritratto di un ragazzo del Pinturicchio.



Esempio 64 – Il rifiorire del fiore è accompagnato dal suo Leitmotiv e dai primi due accordi del corale BACH (BA).

Si conclude così la prima parte del film.

La seconda parte inizia con l'inquadratura di un mucchio di opere d'arte accatastate alla rinfusa, su cui vengono buttate anche le lancette dell'orologio. Poi segue la musica del caos e della dissonanza (tema n. 7), musiche aleatorie come per esempio il suono dell'accordatura dell'orchestra<sup>404</sup>, elementi di microtonalità, fascie sonora, tutte tecniche compositive contemporanee apparentemente caotiche, anche se in realtà lo spartito è scritto con molta cura e molti dettagli. Non ci sono melodie o temi facili da individuare, le citazioni sono ben mascherate (per esempio il tema del Gallo d'oro tratto dall'opera di Nikokaj Rimskij-Korsakov nasconde forse un gioco di parole, perché uno dei protagonisti sta spiando un sordido avaro che conta le monete d'oro contenute in un baule), però l'insieme crea un'atmosfera che rispecchia molto bene il piano visivo-narrativo. Il caos e la confusione sono resi tramite i rumori degli strumenti elettronici, fisicamente fastidiosi per l'orecchio umano. Tutto questo episodio centrale del film rispetta il concetto dell'estetica del brutto<sup>405</sup>, l'idea che il disgusto sia una delle sensazioni più violente per i sensi umani<sup>406</sup>.

Gli abitanti della città, trasformati in orribili mostri, si dirigono in corteo verso la statua della mano del Dittatore, accompagnati da rintocchi di strumenti a percussione, mentre il Dittatore impassibile dirige una invisibile orchestra. La musica che accompagna il corteo è una mescolanza di jazz, musica leggera, musica circense (i *glissando* degli ottoni).

<sup>404</sup> Anche nella *Sinfonia n. 1* Šnitke utilizza il suono dell'accordatura dell'orchestra inserendola nel tessuto musicale.

<sup>405</sup> Cfr. Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853.

<sup>406</sup> «Disgust is one of the most violent shocks our perceptual system is capable of receiving». Winfried Menninghaus, *Disgust*, State University of New York Press, Albany 2003, p. 1.

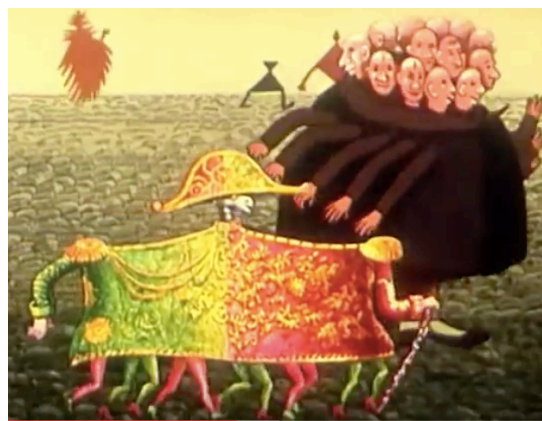


Immagine 30 – Il corteo verso la statua della mano del Dittatore.

Dopo il baccanale dei mostri e la loro marcia verso la statua della Mano del Dittatore il dittatore osserva la città e gli abitanti addormentati, sdraiati per terra. In questo episodio il regista cita i dipinti di Pieter Bruegel il Vecchio - la *Grande Torre* (Torre di Babele) custodito al Kunsthistorisches Museum di Vienna e il *Paese della cuccagna* custodito nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera.



Immagine 31 – Il Paese della cuccagna.

L'unico personaggio che conserva la sua lucidità e la sua pulizia è il ragazzo con il fiore. Risuona nuovamente il *Leitmotiv* del fiore. Il ragazzo si allontana per fare poi ritorno con la fisarmonica di vetro con cui salverà i suoi concittadini.

Qui ha inizio la terza parte del film, che dal punto di vista musicale funziona come ripresa. L'unico elemento di novità è costituito da un minuetto, che simboleggia la vittoria del bene sul male, della bellezza e della grazia sulla mostruosità etica e estetica (tema n. 4):



Esempio 67 – Il minuetto, che simboleggia la vittoria del bene sul male.

Molto interessante dal punto di vista musicale è l'episodio in cui gli abitanti della città incantati dal suono della fisarmonica di vetro si librano in volo. Le immagini sono citazioni da Botticelli e da Mark Chagall, la musica riprende il corale BACH, che risuona sempre più forte:

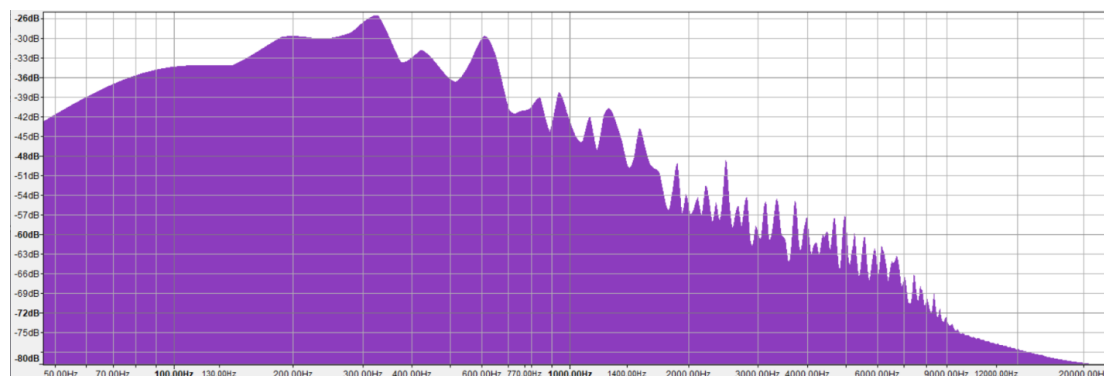


Immagine 32 – Analisi di frequenza dal frammento del film La fisarmonica di vetro (14:35-15:15).

Una volta raggiunta la massima intensità sonora sale di un tono, ascende nell'alto dei cieli, con l'accompagnamento dei *glissando* dei violini che rendono questa verticalità. Si tratta di uno sviluppo del materiale musicale caratteristico di Šnitke, che in molte sue opere, per esempio il famoso concerto per viola, inserisce simili episodi di 'elevazione', modulazioni in 'ascesa'. La comparsa del dittatore costringe tutti a tornare a terra, il dittatore fa nuovamente a pezzi la fisarmonica di vetro, e nuovamente cerca di tentare gli abitanti della città con la promessa di ricompense in denaro per i delatori (risuona qui il tema n. 5, l'avidità), ma questa volta la gente preferisce al denaro i fiori, il fiore che il ragazzo tiene in mano si moltiplica (con la ripetizione di un'unica nota musicale eseguita dal vibrafono), e tutti gli abitanti cominciano a scambiarsi dei fiori (dalla nota si sviluppa il tema dell'orologio). Il dittatore abbandona la città, e gli abitanti rimettono in movimento l'orologio. Il tema dell'orologio è eseguito inizialmente dal solo vibrafono e poi da tutta l'orchestra, così come gli ingranaggi dell'orologio, che inizialmente si muovono in modo sordo, si fondono poi in un unisono. Sullo sfondo del tema dell'orologio risuona trionfante per l'ultima volta il corale BACH. Il film termina con un accordo maggiore. I titoli di coda sono invece accompagnati dal minuetto, cui si mescolano elementi jazz. Il brano, molto bello, esprime simbolicamente la rifrazione dei valori eterni nella società contemporanea. Šnitke era solito ripetere che non esiste una musica 'attuale' e una musica 'superata', la musica è tutta sempre compresente. Nella sua personale esperienza di compositore egli non ha mai voltato le spalle alla musica tonale, 'classica' in nome di nuove tecniche, ma anzi ha sempre mostrato una sorta di nostalgia per la bellezza pura, per le forme limpide e prevedibili. Il grande merito del polistilismo è proprio quello di offrire la possibilità di non rigettare gli stili, sperimentandone la mescolanza.

La sorte de *La fisarmonica di vetro* non è felice: i censori fin dall'inizio pretendono che venga modificata la sceneggiatura, scritta come già quella di *C'era una volta Kozjavin* da Gennadij Špalikov<sup>407</sup>, accusandolo di “elitarismo”. Il film non era per tutti. Il direttore degli studi della *Sojuzmul'tfil'm* Michail Val'kov (in carica dal 1961 al 1978) non vuole correre il rischio di essere accusato di ‘liberalismo’ e scrive:

La sceneggiatura nasconde una insidiosa mancanza di tatto politico. Diciamo la verità: si parla del rapporto tra l'artista e la società e tra la società e l'artista. Se l'autore ha intenzione di esprimersi in questi termini sugli artisti sovietici (voglio mettere questo a nudo, nessuno ne parla, anche se tutti lo pensano, e io voglio mettere ciò a nudo), beh, io non sarei disposto a realizzare questo film, perché non risponderebbe alla realtà dei fatti<sup>408</sup>.

In risposta gli autori cercano di gettare fumo negli occhi dei censori con l'aggiunta della seguente epigrafe:

Benché i fatti narrati nel film siano frutto di fantasia, gli autori hanno voluto sottolineare l'avidità senza freni, l'arbitrio poliziesco, l'incapacità di comunicare e l'imbarbarimento che dominano oggi nella società borghese<sup>409</sup>.

Alla fine, pur con numerosi interventi del censore, pareva che il film potesse avere l'approvazione della censura.

Ma tutto cambia all'improvviso nel giorno in cui gli autori consegnano la versione finale del film. È molto probabile che anche la data della consegna abbia influenzato la decisione dei censori. Cito il regista:

Ci sono cose che non si lasciano prevedere: andammo a consegnare *La fisarmonica di vetro* [...] il giorno dopo l'ingresso delle nostre truppe in Cecoslovacchia, il 22 agosto 1968. Questo fu decisivo per la sorte del film, che rimase per 20 anni a impolverarsi su uno scaffale, e per la mia sorte personale, che il giorno successivo mi vidi recapitare la cartolina-precetto del comando militare, per poter osservare la vita da un diverso punto di vista...<sup>410</sup>.

---

<sup>407</sup> Gennadij Špalikov (1937-1974) è autore delle sceneggiature per *Ja šagaiu po Moskve* (*A zonzo per Mosca*, 1964), *Mne dvadcat' let* (*Ho vent'anni*, 1965), e *Dolgaja ščastlivaja žizn'* (*Lunga felice vita*, 1966) di cui è anche regista.

<sup>408</sup> «В сценарии таится опасность политической бестактности. Давайте говорить откровенно: речь в сценарии идет об отношении художника к обществу и общества к художнику. Если автор сценария собирается сказать о советском художнике таким образом (я это обнажаю, потому что никто об этом не говорит, все об этом думают, я сознательно обнажаю это), то мне не хотелось бы делать такой фильм, потому что он не отвечал бы действительному положению вещей». Citato in: Georgij Borodin, *V bor'be za malen'kie mysli. Neadekvatnost' cenzury (glava iz knigi "Animacija podnevol'naja")*, «Kinovedčeskie zapiski», 73, 2005, p. 261.

<sup>409</sup> «Хотя события фильма носят фантастический характер, авторы хотели напомнить о безудержной алчности, полицейском произволе, разобщенности и озверении людей, царящих в современном буржуазном обществе». Mia trascrizione dai titoli di testa [A.Zh.] (<https://www.youtube.com/watch?v=maXodSVqsnU>, ultimo accesso: 09.04.2019).

<sup>410</sup> «есть вещи, которые не поддаются предвидению: сдавать “Стеклянную гармонику” мы повезли на следующее утро после вторжения наших войск в Чехословакию – 22 августа 1968 года. Этим во многом была предreshена судьба и фильма, на двадцать лет задвинутого на полку, и моя личная судьба, вручившая мне еще через день повестку в военкомат – для изучения жизни с другой, так сказать, стороны...». Chržanovskij, *On priletal liš' odnaždy*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, cit., p. 359.

Chržanovskij è richiamato alle armi e trascorre due anni nella marina militare sul Baltico. Dopo un'unica proiezione, a cui partecipano pochi eletti, la copia ufficiale de *La fisarmonica di vetro* viene fisicamente distrutta nel cortile degli studi cinematografici<sup>411</sup>

La triste sorte del film non riesce però a spegnere la volontà e la determinazione creativa dei suoi autori.

Nel 1971, quando Chržanovskij ritorna dal servizio militare, la loro collaborazione riprende con il film *Škaf (L'armadio)*. La sceneggiatura, scritta da Roza Chusnutdinova<sup>412</sup> e probabilmente ispirata all'apologo di Saltykov Ščedrin *Premudryj peskar' (Il ghiozzo sapiente)*, racconta la storia di un uomo che, impaurito dal mondo esterno, decide di traslocare dentro un enorme armadio a tre ante con un grande specchio ovale e di lasciarsi morire. Così come la scelta del codardo pesciolino, che per tutta la sua vita centenaria non esce dalla tana per tema di essere preso all'amo, prendeva forse di mira l'intelligencija russa paralizzata dalla paura dopo le repressioni seguite al regicidio del 1881, il rifiuto del mondo esterno del pallido protagonista del cartone animato poteva essere letto come una allegoria della situazione politica di quegli anni. La fine del disgelo e delle illusioni di un'intera generazione aveva generato una grande ondata di emigrazioni all'estero, e chi non aveva potuto emigrare si era spesso votato a una sorta di emigrazione interna, fatta di totale non accettazione della realtà. Non contento di spostare tutti i propri mobili dentro l'armadio, il protagonista del film sbarra anche l'unica finestra, coprendola con un quadro che rappresenta il cielo. Nonostante questa possibile lettura politica il film, entrato a far parte della raccolta di cartoni animati pubblicata dagli studi della *Sojuzmul'tfil'm (Kalejdoskop 1971)* non incontra alcuna difficoltà con la censura.

Ne *L'armadio* Šnitke utilizza musiche di Bach e di Vivaldi, alternandole con brani musicali di sua composizione. Quando il protagonista sceglie la reclusione volontaria la colonna sonora è fatta di rumori 'inanimati', colpi, ticchettii, un linguaggio musicale che ricorda il tema n. 5, il tema della città inanimata e desolata de *La fisarmonica di vetro*: musica elettronica, sintetizzatore. Il mondo esterno, che fa una breve irruzione quando l'uomo decide di portare anche il quadro che raffigura il cielo dentro l'armadio, lasciando così la finestra aperta, si accompagna invece all'irruzione di suoni reali, i rumori della città e la musica di Bach (02.30). Il contrasto è reso anche a livello visivo: attraverso la finestra aperta fa la sua comparsa un paesaggio urbano reale, una fotografia in bianco e nero che ritrae un quartiere-dormitorio di epoca brežneviana, mentre nel cielo si disegna la scia di un aereo. Alla fine del film, sull'armadio in cui si svolge la reclusione del protagonista si chiudono le porte di un altro armadio, molto più piccolo e brutto, mentre gli strumenti a percussione riproducono i colpi di un martello, creando l'impressione di un coperchio che venga inchiodato sulla bara. Si tratta probabilmente di una citazione del finale di

---

<sup>411</sup> Citato in: Borodin, *V bor'be za malen'kie mysli...*, cit., p. 261.

<sup>412</sup> Roza Chusnutdinova, nata nel 1940 a Ufa (Repubblica di Baschiria), scrittrice e scenografa, autrice delle sceneggiature di alcuni dei film che analizziamo in questo lavoro: *Ballerina sulla nave* e *Novelle spaziali* di Lev Atamanov, *La farfalla* di Andrej Chržanovskij, *L'uomo e il suo uccellino* di Anatolij Solin.



*Ruka* (*La mano*, 1965) del regista ceco Jiří Trnka, in cui parimenti al protagonista allestiscono una bara utilizzando un armadio.

L'anno successivo vede la realizzazione di un nuovo cortometraggio realizzato in collaborazione con Andrej Chržanovskij: *Babočka* (*La farfalla*, 1972), anch'esso su sceneggiatura di Roza Chusnutdinova. In un paesaggio che ricorda quello del film precedente, ovvero un quartiere-dormitorio degli anni '70, con enormi palazzi ancora in costruzione, vive un ragazzino in una stanza piena di robot, aereoplanini appesi al soffitto e giocattoli telecomandati. Una farfalla che si affaccia alla sua finestra lo spinge a uscire, portandolo attraverso la città verso prati fioriti su cui volano meravigliose farfalle variopinte. Il ragazzino ne cattura molte, chiudendole in un barattolo di vetro, e si addormenta sull'erba. Qui gli appare in sogno una farfalla, ma quando tenta di catturarla l'insetto gli strappa di mano il retino e, diventata gigantesca, lo cattura a sua volta, lo porta in volo sopra città e campagna e lo lascia cadere in un corso d'acqua pieno di pesci. Al risveglio il ragazzino capisce che crudeltà sia stata la sua, apre il barattolo e assiste al lento risvegliarsi delle farfalle, che finalmente riconquistano la libertà e lo ricoprono da testa a piedi, quasi a ringraziarlo.

Tema del film è quindi ancora una volta quello della libertà come scelta. Chržanovskij deve modificare la sceneggiatura per accontentare i censori. Il personaggio, originariamente un adulto, viene trasformato in un ragazzino amante della natura e della fantascienza. Radicalmente cambiata è la scena in cui vengono liberate le farfalle: nella versione originale l'uomo è osservato da centinaia di occhi puntati su di lui, a sottolineare l'importanza della scelta che sta compiendo. La libertà degli uni è nelle mani degli altri. Donare o meno la libertà deve essere una scelta consapevole<sup>413</sup>.

Nella colonna sonora il tratto di Šnitke è inconfondibile, e si riallaccia alle soluzioni musicali dei due film precedenti, *La fisarmonica di vetro* e *L'armadio*. Il tema principale è quello della farfalla, incarnazione della libertà (farfalle compaiono in scena anche ne *La fisarmonica di vetro*, nella scena in cui il musicista fa il suo arrivo in città).

Nelle inquadrature iniziali il paesaggio collinare, dove tra i fiori occhieggia un'antica torre diroccata, cede il posto a giganteschi cantieri. La città invade la campagna. Sul piano acustico questo è reso a livello di soundscape, allo stormire delle fronte e al cinguettio degli uccelli subentra il rumore delle automobili e di un elicottero. Mentre il ragazzino gioca con i suoi robot l'episodio è accompagnato dalla musica elettronica tipica dei film di fantascienza, interrotta dal trillo del violino che segna l'ingresso della farfalla. Il tema della farfalla è affidato inizialmente al violino, quindi al flauto, per poi cedere il posto a una registrazione dal vero del cinguettio degli uccelli: si utilizza quindi anche in questo caso la contrapposizione tra musica acustica e suoni prodotti dal sintetizzatore. Il momento in cui il ragazzino cattura la farfalla, costringendola a terra con il suo retino, è segnato da un accordo di vibrafono.

---

<sup>413</sup> Georgij Borodin, *Kastracija begemota*, «Kinovedčeskie zapiski», 80, 2006, pp. 224-225.

Nel frammento successivo due farfalle volano libere, e la colonna sonora stilizza musica barocca (03.19 – 04.03):



Esempio 68 – Il tema della farfalla dall'omonimo film di animazione di Andrej Chržanovskij.

Questo episodio sarà in seguito utilizzato da Šnitke nel suo *Concerto grosso n. 1 op. 119* (1977):



Esempio 69 – Al'fred Šnitke, *Concerto grosso n. 1 op. 119*, Partitura, Sovetskij Kompositor, Moskva, 1979, p. 62.

Quando il ragazzino si addormenta e sogna di essere catturato dalla farfalla diventata un gigantesco mostro l'orchestra al completo e il pianoforte eseguono il tema della farfalla in una veste trasformata e aggressiva. Nel film, totalmente muto, il coinvolgimento emotivo dello spettatore è affidato alla sola colonna sonora. Se ne ha un chiaro esempio nell'episodio in cui il ragazzino decide di liberare le farfalle e prende in mano il barattolo di vetro: nell'orchestra monta una forte tensione, in crescendo; quando il ragazzino apre il barattolo risuona un accordo in maggiore degli strumenti ad arco, che resta sospeso nell'aria; il coperchio è tolto, le farfalle restano immobili, sembrano morte, l'orchestra passa dall'accordo in maggiore a un accordo in minore (la combinazione di maggiore e minore fa parte strutturale del tema della farfalla). Dopo qualche secondo le farfalle iniziano lentamente a muoversi: musicalmente questo risveglio è accompagnato dal suono del vibrafono, che richiama il motivo dell'orologio ne *La fisarmonica di vetro*: il compositore utilizza lo stesso procedimento per simboleggiare anche qui il ritorno alla vita. Le farfalle volano fuori dal barattolo, circondano il ragazzino, l'orchestra al completo sviluppa il tema della farfalla. Il film termina su un accordo sospeso, che dopo alcune esitazioni si trasforma in un evidente accordo di maggiore.



La collaborazione tra Chržanovskij e Šnitke prosegue con il film *V mire basen* (*Nel mondo delle favole*, 1973), che segna l'inizio di un ciclo contrassegnato dalla particolare attenzione per la letteratura russa.

Chržanovskij sceglie alcuni testi di Ivan Krylov, famoso scrittore e commediografo russo vissuto a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento (1768-1844) il cui nome si lega alle favole (dieci raccolte pubblicate tra il 1809 e il 1820) ispirate a Esopo e a La Fontaine, ricche di riferimenti alla realtà contemporanea russa e soprattutto caratterizzate dall'uso, rivoluzionario per i tempi, della lingua parlata.

Il film si apre con un episodio basato sulla favola *Ljubopytnyj* (*Il curioso*), in cui si ironizza su chi perdendosi nei dettagli non nota ciò che ha davvero importanza: il protagonista osserva a lungo farfalle e altri insetti, ma non nota la presenza di un elefante. L'episodio non è però concluso, viene interrotto da un 'intermezzo' che mostra da un lato la società mondana e dall'altro un gruppo di poeti dell'epoca puškiniana. Il secondo episodio si basa sulla favola *Osel i solovej* (*L'asino e l'usignolo*): un asino si permette di giudicare il canto di un usignolo in gabbia, consigliandogli di andare a lezione dal gallo. L'usignolo mortificato spicca il volo e se ne va "lontano lontano". La morale della favola è l'augurio che "Dio ci salvi da giudici siffatti"<sup>414</sup>. Considerando la frequente ingerenza dei censori nel lavoro di Chržanovskij è facile pensare che la favola non sia stata scelta per caso. Dopo una lenta inquadratura della gabbia vuota e una nuova apparizione del gruppo di poeti, che sembrano interessarsi alle sorti dell'usignolo, ha inizio il terzo episodio, che ha la forma di una mini-operetta. Basato sulla favola *Kukuška i petuch* (*Il cuculo e il gallo*), ha per oggetto i giudizi che gli artisti e gli scrittori riservano alle opere altrui. Qui sono il cuculo e il gallo (che adombrano due contemporanei di Krylov, i noti scrittori, giornalisti e editori Nikolaj Greč e Faddej Bulgarin) a scambiarsi lodi immeritate, motivate solo dal fatto di essere reciproche<sup>415</sup>.

Seguendo l'ordine della ripresa della forma sonata fa quindi ritorno il primo episodio (*Il curioso*) e a seguire l'intermezzo dove sono di nuovo rappresentati la società mondana e il gruppo dei poeti. In chiusura si torna alla conclusione della favola *Il curioso*, che ammette di non aver notato la presenza dell'elefante. Nell'ultimo quadro compare un primo piano del gruppo dei poeti, caratterizzati dallo sguardo pensieroso e colmo di scetticismo.

*Nel mondo delle favole* si fonda sugli stessi principi del collage e del polistilismo de *La fisarmonica di vetro*. Citazioni pittoriche si alternano a disegni grotteschi, la colonna sonora combina dissonanze, uso del sintetizzatore e stilizzazioni di brani musicali della metà dell'Ottocento. Chržanovskij utilizza come citazione visiva il quadro di Grigorij Černecov (1802-1865) intitolato *Parad na Caricynom lugu* (*Parata al Campo di Marte*), dove sono ritratti 223 personaggi reali, uomini

---

<sup>414</sup> «Услыша суд такой, мой бедный Соловей // Вспорхнул — и полетел за тридевять полей. // Избави Бог и нас от таких судей» («Udito tal verdetto il mio povero usignolo se ne volò lontano lontano. Dio ci salvi da siffatti giudici»). Ivan Krylov, *Stichotvorenija*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1954, p. 129.

<sup>415</sup> «За что же, не боясь греха, // Кукушка хвалит Петуха? // За то, что хвалит он Кукушку» («Perché senza tema di fare peccato il Cuculo loda il Gallo? Perché questi loda il Cuculo»). Ivi, p. 375.

pubblici, cortigiani, artisti, musicisti, attori, scrittori, tra cui è facile riconoscere Ivan Krylov, Aleksandr Puškin e tanti altri. Come nel suo precedente *C'era una volta Kozjavin* (v. p. 178) il regista fa qui affidamento sulla capacità dello spettatore di riconoscere i visi e ricostruire il contesto e il senso profondo, che Natalija Venžer descrive con queste parole:

Il primo film del ciclo puškiniano consiste, per quanto strano possa sembrare, nella riduzione cinematografica di alcune favole di Krylov (*Nel mondo delle favole*, 1973). Nel film ci sono due protagonisti: la società ignorante e indifferente e, dall'altra parte, Puškin<sup>416</sup>.

È chiaro dunque che anche in questo film il regista tratta il tema più importante per lui, quello del rapporto tra l'Artista e la società, il Poeta e la folla, incapace di intenderne il valore. La figura di Puškin incarna per Chržanovskij tutti gli ideali più nobili, l'onestà, l'indipendenza di pensiero, la moralità. Non a caso il regista decide di utilizzare, per l'episodio dell'usignolo, proprio i disegni del poeta:

Questa grafica così nobile nella sua semplicità e raffinatezza, nella melodiosa armonia delle sue linee, doveva secondo me rendere l'immagine del canto dell'usignolo (se parliamo in concreto del film) e più in generale l'immagine di una creazione artistica alta e libera<sup>417</sup>.

Il pittore Grigorij Černecov era un grande amico di Puškin. Alla citazione visiva si accompagna una citazione musicale parimenti significativa: il valzer per pianoforte scritto da un altro grande scrittore, amico e contemporaneo del poeta, il drammaturgo Aleksandr Griboedov<sup>418</sup>.

Il fatto che Chržanovskij si rivolga al retaggio classico ha conseguenze duplici. Da un lato, la figura di Puškin preoccupa i censori sovietici, che vedono nel poeta un pericoloso simbolo dell'aspirazione alla libertà creativa:

non era la prima volta che il fatto di riferirsi all'epoca puškiniana veniva inteso dal potere sovietico come un tentativo di alludere segretamente [e negativamente. A. Zh.] a lui stesso<sup>419</sup>.

Dall'altro, è proprio la canonicità della fonte letteraria a garantire il successo del film. Nonostante il giudizio negativo del *Goskino*, per altro contrastante con quello positivo della *Sojuzmul'tfil'm*, il film fu prodotto con una tiratura molto alta perché "coerente con i programmi scolastici":

---

<sup>416</sup> «Первым фильмом Пушкинианы стала, как это ни покажется странным, экранизация басен Крылова — «В мире басен» (1973). В фильме два героя: невежественное, равнодушное общество и — Пушкин». Natalja Venžer, *Andrej Chržanovskij*, in: *Režissery sovetskogo mul'tiplikacionnogo kino*, Sojuzinformkino, Moskva 1983.

<sup>417</sup> «Эта благородная в своей простоте и отточенности, певучести линий графика должна была, по моему замыслу, передать образ соловьиного пения (если говорить о сюжете фильма), а в широком плане — образ высокого, свободного творчества». Chržanovskij, *Prodolženie žizni*, «Iskusstvo kino», cit., p. 79.

<sup>418</sup> Aleksandr Griboedov (1795-1829) è stato un drammaturgo, poeta, compositore e diplomatico russo. La sua opera più famosa è la commedia in versi *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno!). Il *Valzer in mi minore* è uno dei primi valzer scritti da un compositore russo.

<sup>419</sup> «уже не в первый раз обращение к пушкинской эпохе воспринималось Советской властью как попытка скрытого [негативного A. Zh.] намека в ее адрес». Borodin, *V bor'be za malen'kie mysli. Neadekvatnost' cenzury (glava iz knigi "Animacija podnevol'naja")*, «Kinovedčeskie zapiski», cit., p. 261.

Il film era stato considerato pieno di pericolosi difetti, e gli era stata attribuita, credo, la valutazione più bassa. Ma quando poi mi sono recato nell'ufficio che si occupa della tiratura e dei compensi relativi ho scoperto che, nonostante questo voto, al film era stata assegnata la tiratura più alta tra quelle possibili in Unione Sovietica. Perché? “Perché è conforme ai programmi scolastici”<sup>420</sup>.

La stessa sorte toccò alla colonna sonora: come ricorda lo storico del cinema Georgij Borodin, il fonogramma del film venne pubblicato nel 1980 come disco allegato al giornale per bambini «Kolobok»<sup>421</sup>.

La musica composta da Šnitke per il film combina, come già detto, suoni dissonanti, suoni prodotti dal sintetizzatore e brani ‘classici’, stilizzazioni di musiche della metà dell'Ottocento. A eseguirla era stato invitato l'ensemble «Madrigal» fondato da Andrej Volkonskij, uno dei più radicali esponenti dell'avanguardia degli anni '60 (v. pp. 28, 160).

Il materiale sonoro di base è costituito da un tema grottesco, che emergerà poi nella scena del Cuculo e del Gallo: un intervallo di terza discendente, che serve a riprodurre il canto del cuculo (cu-cu), si intreccia a un caratteristico motivo grottesco eseguito dal flauto con la tecnica del *frullato*.



Esempio 70 – Il tema del cuculo.

Questo conferirà al brano una sfumatura comica, giocata sul contrasto con il suono del flauto non *frullato* che era servito a riprodurre il canto dell'usignolo:

<sup>420</sup> «Фильм объявлялся порочным и ему дали, по-моему, самую низкую категорию. Но когда после этого я пошел в то учреждение, которое ведает определением тиража и выдачей потиражных, то узнал, что, несмотря на такую оценку, картине назначен самый высокий из всех возможных в Советском Союзе тиражей. Почему? “Это соответствует школьным программам”». Questo ricordo di Chržanovskij è citato senza indicazione della fonte da Borodin, *V bor'be za malen'kie mysli. Neadekvatnost' cenzury (glava iz knigi “Animacija podnevol'naja”)*, «Kinovedčeskie zapiski», cit., p. 261.

<sup>421</sup> «Kolobok» è una rivista illustrata per bambini cui venivano allegati dischi 45 giri di vinile morbido con le registrazioni di favole musicali o di illustrazioni sonore del contenuto.



Esempio 71 – Il tema dell'usignolo.

L'episodio in cui il Curioso osserva gli insetti conservati nella teca di un museo è risolto tutto con l'ausilio di suoni del sintetizzatore, del vibrafono, della riverberazione e di altri effetti speciali. È interessante notare che in questo tessuto sonoro si inserisce in modo quasi impercettibile il tema grottesco del Cuculo. Inoltre, a un tratto fa irruzione una voce registrata dal vivo (e modificata elettronicamente) che pronuncia in francese la parola *éléphant* (ricordo che nella favola omonima il Curioso non nota l'elefante). Il ricorso al francese costituisce un'ulteriore rimando all'epoca di Puškin, quando la nobiltà russa e la società colta si esprimevano esclusivamente nel 'gallico idioma' e la lingua russa muoveva i primi passi di moderna lingua polifunzionale, grazie proprio a scrittori quali Krylov e Puškin.

Nell'intermezzo la società mondana ritratta da Černecov è accompagnata dal suono francese del chiacchiericcio frivolo e superficiale delle dame che passeggiano nel quadro, cui corrisponde sul piano musicale la stilizzazione di una banale musica 'da salotto' (*Salonmusik*) dove le parole sono sostituite dal riso (la sillaba cha-cha-cha). Questa lascia il posto alle note del *Valzer in Mi minore* di Griboedov, incarnazione di un lirismo raffinato e profondo, non appena sulla scena compare il gruppo dei poeti.



Immagine 33 – Il gruppo dei poeti dal quadro di Georgij Černecov.



Esempio 72 – Il Valzer di Aleksandr Griboedov in Mi minore.

Nel secondo episodio del film, *Osel i solovej* (*L'asino e l'usignolo*), il canto dell'usignolo in gabbia è reso come già detto da una armoniosa melodia eseguita al flauto, accompagnata sul piano visivo da disegni, schizzi e autografi di Puškin che scorrono sullo schermo (v. esempio musicale 69).



Immagine 34 – Il canto dell'usignolo accompagnato dagli schizzi di Puškin.

Gli ottusi e presuntuosi giudizi dell'asino, vestito da ricco funzionario, sono accompagnati da un motivo volutamente stonato, eseguito da un clavicembalo, il cui suono, secondo Šnitke, ben si presta, se forzato elettronicamente, agli effetti comici.

Nel terzo episodio, che Chržanovskij caratterizzò come opera buffa (nella prima inquadratura ne compare anche la locandina) la musica, giocata sul motivo cu-cu, ricorda dal punto di vista stilistico l'opera di Šostakovič *Il naso* (per l'analisi del linguaggio musicale dell'opera *Il Naso* v. p. 61). Nella conclusione la serie visiva e quella musicale si fondono: l'inquadratura mostra il sipario del teatro Marijnskij, mentre risuonano le note di un finale operistico (07:50-08:00).

Della colonna sonora di questo ultimo episodio il regista si dice particolarmente soddisfatto:

Ritengo che questa musica sia un piccolo capolavoro (piccolo per dimensioni – non dura più di tre minuti – non per qualità) di Šnitke; non so chi oltre a lui avrebbe saputo rendere, in un intervallo di tempo talmente ristretto, una immagine satirica così vivida di un'intera compagnia di adulatori e leccapiedi che riversano l'uno sull'altro (leggendo delle carte) i propri peana, chi avrebbe saputo trovare tanti dettagli buffoneschi e particolari comici<sup>422</sup>.

<sup>422</sup> «Я считаю эту музыку маленьким (по размеру – она длится не более трех минут – но не по значению) шедевром Шнитке; не знаю, кто кроме него мог бы дать на таком ограниченном временном пространстве столь яркий сатирический образ целой компании льстецов и подхалимов, изливающих (по бумажке читающих) свои славословия друг другу, и найти при

Concluso l'episodio operistico torna la musica che aveva accompagnato, all'inizio del film, la scena il cui il Curioso osserva gli insetti e non nota l'elefante. Quindi, in chiusura, le note del valzer di Griboedov, il gruppo dei poeti, il trillo dell'usignolo, un primo piano di Krylov e di Puškin.

*Nel mondo delle favole* può quindi essere visto, a posteriori, come la premessa e l'embrione di quella che sarà la successiva collaborazione di Chržanovskij e di Šnitke, ovvero la cosiddetta "trilogia puškiniana".

Come abbiamo visto, il progetto di un film basato sui disegni di Puškin nasce nel corso della lavorazione di *Nel mondo delle favole*, nel cui secondo episodio il canto dell'usignolo è accompagnato dallo scorrere sullo schermo di schizzi autografi del poeta. Il regista non sapeva di intraprendere una strada lunga e articolata: tre film, usciti con cadenza irregolare, che nel 1987 sarebbero confluiti nel lungometraggio *Ljubimoe moe vremja* (*La mia stagione preferita*). I loro titoli originali: *Ja k Vam leču vospominan'em* (*Corre a Voi il mio pensiero*, 1977), *I s vami snova ja* (*E di nuovo sono con voi*, 1981), *Osen'* (*Autunno*, 1982), tutti corrispondenti a versi del poeta, verrà 'soprascritta' ex-post da quella più utilizzata di *Trilogia puškiniana*:

Nel fare ricorso alla grafica puškiniana non potevo presupporre che fosse il primo passo in direzione di un lavoro grande e complesso, durato nell'insieme più di dieci anni, e confluito nella trilogia basata sui disegni di Puškin<sup>423</sup>.

Prima di mettere mano alla *Trilogia* Chržanovskij compie un passo preliminare, girando nel 1975 un cortometraggio che avesse più possibilità di piacere ai censori: *Den' čudesnyj* (*Mirabile giorno*): in un'intervista rilasciata a *Radio Svoboda* il regista ricorda che uno dei dirigenti della commissione incaricata di valutare il film lo avrebbe abbracciato e gli avrebbe detto "vedi che se vuoi ci riesci!"<sup>424</sup>, intendendo con ciò che per una volta il regista era riuscito a fare a meno di sottotesti critici e satirici, rimanendo nell'ambito del cinema per bambini. La colonna sonora del film, che sul piano visivo utilizza disegni infantili ispirati alle opere del poeta e scenette in cui bambini in carne e ossa ne leggono i versi e ne raccontano la biografia, venne composta da Vladimir Martynov<sup>425</sup>, che pur appartenendo alla stessa avanguardia di Šnitke e Gubajdulina e interessandosi di musica elettronica, etnomusicologia e musica medievale, era fatto oggetto in quel momento di minore ostracismo.

Il progetto della *Trilogia* nasce invece tra mille difficoltà, e viene inizialmente rifiutato in quanto "non conforme alla specificità del cinema di animazione", ovvero privo dei tratti fondamentali di un carattere infantile, fiabesco e inoffensivo. La

---

этом столько буффонных деталей и комических подробностей ». Chržanovskij, *Prodolženie žizni, «Iskusstvo kino»*, cit., p. 80.

<sup>423</sup> «Обратившись к пушкинской графике я не мог предположить, что делаю первый шаг к большой и сложной работе, вылившийся в трилогию по рисункам Пушкина и занявшей в общей сложности более десяти лет». Chržanovskij, *On priletal liš' odnaždy*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, cit., p. 361.

<sup>424</sup> «Ну, видишь, можешь, когда захочешь». Intervista rilasciata a Viktor Šenderovič il 31 dicembre 2006: <https://www.svoboda.org/a/370635.html>.

<sup>425</sup> Vladimir Martynov (1946-), compositore, etnomusicologo e autore di diversi libri e articoli seminali di teoria musicale, storia e filosofia della musica.

*Trilogia* racconta la vicenda del poeta così come appare riflessa nei disegni, negli schizzi, nelle glosse ai margini. La prima tappa di questo decennale lavoro consiste nella scrupolosa analisi delle carte, nella scelta e nella classificazione del materiale, guidata dalla ricerca di un *Leitmotiv* grafico.

Sapevo che gli originali dei manoscritti puškiniani si conservavano a Leningrado nel *Puškinskij Dom*. Sapevo però anche che nel museo Puškin sulla Prečistenka, a qualcosa come duecento passi dalla casa dove ero nato e cresciuto, nel vicolo Mansurovskij, se ne conservavano copie. Così ho cominciato a recarmi quotidianamente nel reparto manoscritti del museo e a studiare i quaderni pagina per pagina<sup>426</sup>.

Accingendosi a questa fatica Chržanovskij fece da subito conto sulla collaborazione con Šnitke, di cui apprezzava moltissimo la capacità di creare una musica dallo sviluppo drammatico unitario, nonostante la frammentazione degli episodi:

Una delle qualità di Šnitke come compositore è costituita dal suo grandioso talento drammatico. Una sorta di spirito shakesperiano che lo rende capace di accostare temi contrastanti e di presentare il materiale nel suo sviluppo. L'inusuale ricchezza propria del Puškin scrittore e del Puškin uomo richiedeva la con-genialità del compositore. E faticherei a dire chi se non Al'fred Garrievič avrebbe saputo cavarsela con questo compito<sup>427</sup>.

Il non facile compito del compositore era quello di trovare una 'risposta' alla molteplicità di schizzi, prove di penna, silhouette, senza perdere le linee generali di sviluppo della musica. La scelta delle immagini musicali è condivisa dal regista e dal compositore, a partire da quella di alcuni 'anacronismi' quali la stilizzazione di musiche di Schumann e Brahms, che serve a individuare uno dei temi conduttori del film, il tema lirico del destino:

Solitamente Puškin e la sua epoca sono associate alla musica di Mozart, Rossini, Glinka... e nel farlo dimentichiamo che lui era contemporaneo di Beethoven, la cui musica ha ascoltato in diversi concerti (ne abbiamo testimonianze)... Penso che germogli del romanticismo tedesco possano avere avuto eco nel suo cuore. A questa nostra ipotesi si deve la genesi del meraviglioso tema lirico composto da Šnitke cui noi abbiamo dato il nome convenzionale di 'tema brahmsiano'<sup>428</sup>.

---

<sup>426</sup> «Я знал, что подлинники пушкинских рукописей хранятся в Пушкинском доме в Ленинграде. Но я знал также, что в музее Пушкина на Пречистенке, в каких-нибудь двухстах шагах от дома в Мансуровском переулке, где я родился и вырос, хранятся их дубликаты. Ежедневно я приходил в рукописный отдел музея и просматривал, страница за страницей, все тетради». Andrej Chržanovskij, *Byvajut strannye sblizenija*, «Kinovedčeskie zapiski», 42, 1999, p. 165.

<sup>427</sup> «Одно из качеств Шнитке-композитора – это грандиозный драматургический дар. Просто какой-то шекспировский дух заключен в его умении сталкивать контрастные темы, давать материал в развитии. То необычайное богатство, которое свойственно Пушкину-писателю, Пушкину-человеку, требовало конгениальности композиторской. Я затрудняюсь назвать кого-либо, кто бы так, как Альфред Гарриевич справился с этой задачей». Chržanovskij, *On priletal liš' odnaždy*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 361.

<sup>428</sup> «Обычно Пушкин и его время ассоциируются с Моцартом, Россини, Глинкой... При это мы забываем, что Пушкин был современником Бетховена, чью музыку он слышал в концертах – тому есть свидетельства... Думаю, ранние ростки немецкого романтизма также могли найти отзвук в его душе. В этом нашем предположении коренится происхождение сочиненной Шнитке красивой лирической темы, которую мы условно обозначили как 'брамсовскую'».

Una riflessione legata a questo ‘anacronismo’ trova posto anche nell’intervista rilasciata da Šnitke a Marija Nejman: qui il compositore opera una distinzione tra la stilizzazione musicale che si lega strettamente all’epoca in oggetto, quella atemporale nella sua universalità (il tema della creazione artistica), e quella anacronistica, da lui definita “alla Schumann” (il tema del destino):

Nei film puškiniani ci sono molti temi, ma a me per primo non è tutto chiaro: c’è una musica che è stilizzata secondo l’epoca, c’è una musica che pretende all’universalità atemporale. Ma c’è anche una musica anacronistica rispetto a quel periodo, per esempio la stilizzazione pianistica di Schumann<sup>429</sup>.

La colonna sonora composta da Šnitke per i “film puškiniani” è ricca di citazioni e allusioni musicali eterogenee: vi risuonano balli tradizionali (ad esempio danze caucasiche), stilizzazioni di canti popolari russi, destinate a rimanere nel repertorio dell’*Ensemble di musica popolare* diretto di Dmitrij Pokrovskij<sup>430</sup>, e passi della liturgia ortodossa, quali quelli che accompagnano il disegno di una processione e la declamazione dei versi «A Davydov», in cui il poeta dichiara di aver imparato a essere ipocrita e bigotto, nella speranza che Dio perdoni i suoi peccati, e lo zar i suoi versi<sup>431</sup>. La durata decennale del lavoro comportava inoltre la maturazione di idee sempre nuove, che sorgevano in corso d’opera:

Il lavoro si è protratto per molti anni, e perché procedesse bene io per primo avevo bisogno di qualcosa di nuovo, restare sempre sugli stessi temi sarebbe stato impossibile. Se il tutto fosse durato solo un anno o due, i temi sarebbe probabilmente stati, a parità di durata, meno numerosi, ma siccome il lavoro è durato circa dieci anni mi venivano continuamente idee nuove sulla musica, per questo ce n’è tanta<sup>432</sup>.

Le innovazioni riguardavano l’interazione tra gli strumenti, la drammaturgia del timbro, la polifonia degli stili. La scena in cui Puškin intavola un dialogo immaginario con il sovrano è resa dalla stilizzazione di recitativi operistici, con le caratteristiche ‘battute’ del clavicembalo, mentre dal punto di vista grafico sono utilizzati due

---

Chrzanovskij, *On priletal liš’ odnaždy*, in: *Al’fred Šnitke. Stat’i, interv’ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 362.

<sup>429</sup> «В пушкинских фильмах много тем, но мне самому как-то не все ясно: есть музыка как бы стилизованная под то время, есть музыка, претендующая на универсальную вневременную значимость. [тема творчества А. Zh.] Но есть музыка, которая является просто анахронизмом по отношению к тому времени, ну, скажем, шумановская стилизация фортепианная». Nejman, *Istorija odnogo interv’ju*, in: *Al’fred Šnitke. Stat’i, interv’ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 374.

<sup>430</sup> Si tratta di *Kak u našego knjazja neveselye koni stojat* (Come sono tristi i cavalli del nostro principe), *Ne vidala l’, devica, konja moego* (Non hai visto, fanciulla, il mio cavallo) e *Kak za cerkov’ju, za nemeckoju* (Dietro la chiesa, quella luterana). Gli studiosi non hanno ancora stabilito con certezza se il testo di queste canzoni sia stato solo trascritto o composto da Puškin.

<sup>431</sup> «Я стал умен, я лицемерю / Пошусь, молюсь и твердо верю / Что Бог простит мои грехи / Как государь мои стихи» («Sono diventato furbo, fingo, digiuno, prego, e credo fermamente che Dio perdonerà i miei peccati, così come lo zar i miei versi»). Cfr. minuto 10:03 nel film *Ja k Vam leču*.

<sup>432</sup> «Работа эта распределилась на много лет, и для того, чтобы она шла хорошо, нужна была самому какая-то новизна, и сидеть на одних и тех же темах было невозможно. Если бы это произошло за год, за два, возможно тем было бы меньше при той же длительности, но так как работа шла около десяти лет, то все время возникали какие-то новые идеи относительно музыки, поэтому ее так много». Nejman, *Istorija odnogo interv’ju*, in: *Al’fred Šnitke. Stat’i, interv’ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 374.



autoritratti autoironici del poeta, animati da Jurij Norštejn, che collabora con Chržanovskij nel film *Ja k Vam leču vospominan'em*:



Immagine 35 – Autoritratto comico di Puškin tratto dai suoi schizzi.

Il recitativo predispone a percepire il dialogo, meglio di quanto non potrebbe fare un attore in carne ed ossa:

Il principio del dialogo tra Puškin e Puškin è suggerito dallo stesso poeta, così eloquente nel mostrare nelle sue opere la natura dialogica della nostra coscienza. Chiedetemi se un attore ‘in carne e ossa’ avrebbe potuto interpretare la parte di Puškin in un modo altrettanto brillante, profondo e convincente di come ha fatto Jurij Norštejn nella trilogia puškiniana: la mia risposta è “certamente no”. E non si tratta solo dell’irripetibile talento attoriale di Norštejn, ma del fatto che solo la tecnica del film di animazione permette di ricreare alcune sfumature psicologiche e plastiche della recitazione<sup>433</sup>.

Accanto a questi episodi musicali predefiniti e concordati in anticipo Chržanovskij prevede anche la possibilità di una improvvisazione libera: l’episodio in cui il poeta ride dei suoi nemici mettendoli in parodia è reso da un duetto improvvisato in studio da Šnitke e dal grande attore e regista teatrale Sergej Jur’evič Jurskij. Ecco come il regista descrive questo esperimento, che potremmo definire ‘tecnica aleatoria condizionata’ per via della presenza di alcuni parametri prefissati:

Ho immaginato l’episodio sotto forma di improvvisazione teatrale, una sorta di balagan. Certo avrei potuto coordinare il lavoro di Sergej Jurskij e di Šnitke in modo che l’uno si accordasse con l’altro in una registrazione consecutiva. Ma capivo che avrei perso l’essenziale: la straordinaria capacità di caricarsi a vicenda che due grandi artisti avrebbero potuto ottenere dal fatto di lavorare sincronicamente in simultanea, trovandosi entrambi ‘qui e ora’. Prima della registrazione ho indicato le sequenze e il tipo di sonoro, ho segnato l’esordio, le pause e i momenti di passaggio da un esecutore all’altro. E Jurskij e Šnitke hanno cominciato a darsi reciprocamente la carica con tutte le possibili intonazioni e accenti di derisione ed erano così abili nel passarsi l’un l’altro la mano che noi, che osservavamo questo spettacolo irripetibile

<sup>433</sup> «Принцип диалога, который ведут между собой Пушкин и Пушкин, также подсказан самим поэтом, столь красноречиво выявившим в своих текстах диалогическую природу нашего сознания. Если Вы спросите меня, мог ли сыграть «живой» актер роль Пушкина столь же блистательно, глубоко и убедительно, как это сделал в пушкинской трилогии Юрий Норштейн, я отвечаю: «конечно же, нет». И дело здесь не только в уникальном актерском таланте Ю. Норштейна, но и в том, что только в технике мультипликации могли быть воссозданы некоторые тонкие психологические и пластические нюансы игры». Chržanovskij, *Byvajut strannye sbliženija*, «Kinovedčeskie zapiski», cit., p.170.

dalla cabina di registrazione, riuscivamo a stento a trattenerci dal ridere e dal prorompere in esclamazioni di entusiasmo<sup>434</sup>.

L'entusiasmo era evidentemente condiviso dai protagonisti dell'esperimento: Sergej Jurskij dichiara di ricordare ancora, dopo quasi cinquant'anni, l'emozione provata:

Attaccò il piano. Che si trattasse di musica composta in precedenza o stesse Šnitke improvvisando non lo so, spartito davanti a lui non ce n'era. Al'fred guardava lo schermo. Poi toccò a me. Qualche parola dal diario [di Puškin. A. Zh.]... un pensiero interrotto... Un verso spezzato ... Pausa. Ed ecco che dal piano provengono non più suoni, ma una nascente melodia [...] Adesso, da questa lontananza temporale, dopo quasi mezzo secolo, questa scena mi emoziona ancora<sup>435</sup>.

Come si evince dal racconto, Šnitke non era solo il compositore della colonna sonora, ma anche l'interprete: tutta la musica per pianoforte era suonata da lui stesso, su un vecchio pianoforte che si trovava negli studi. Chržanovskij non volle mai farne una seconda registrazione, sia perchè come regista gli piaceva che il suono fosse quello di uno strumento vecchio e non perfettamente accordato, sia perchè era incantato dall'abilità di Šnitke come pianista.

È facile, "a distanza di mezzo secolo", capire come la musica composta da Šnitke per il cinema di animazione sia stata importante, quale grande arricchimento abbia costituito per lui la collaborazione con Chržanovskij. Come scrive Valentina Cholopova, grazie a loro si attuò la "sinfonizzazione del cartone animato"<sup>436</sup>. Ed

---

<sup>434</sup> «Эпизод был задуман мною как балаганная импровизация. Скоординировать работу Сергея Юрского и Шнитке таким образом, чтобы один из них подстраивался под фонограмму другого при последующей записи, конечно, было возможно. Но я понимал, что потеряю главное: ту уникальную возможность взаимной подзарядки, которые два больших артиста могут получить только в случае совместного синхронного творчества, находясь «здесь и сейчас» одновременно. Перед записью я разметил последовательность и характер звучания, а также оговорил вступления, паузы и переходы от исполнителя к исполнителю. И Юрский и Шнитке с таким азартом «заводили» друг друга всевозможными интонационными подначками и акцентами и с такой чуткостью принимали и посылали друг другу «пасы», что нам, наблюдавшим и слушавшим весь этот уникальный спектакль из кабины звукорежиссера, еле удавалось удерживаться от смеха и восторженных восклицаний». Chržanovskij, *On priletal liš' odnaždy*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 362.

<sup>435</sup> «Зазвучал рояль. Была ли это написанная заранее музыка, или Шнитке импровизировал сейчас, не знаю, нот перед ним не было. Альфред смотрел на экран. Теперь вступил я. Несколько слов из дневника... [Пушкина А. Zh.] Оборванная мысль... Незаконченная стихотворная строчка... Пауза у обоих. И вдруг в рояле уже не звуки, а формирующаяся мелодия. [...] Теперь из временного далека, через полвека без малого, эта сцена меня сильно волнует». Sergej Jurskij, *Dve vstreči*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, cit., p. 369.

<sup>436</sup> «Симфонизация мультфильма — вот особый результат сотрудничества Хржановского и Шнитке. Но полистилистика и симфонизация — свойства фильмов и других типов, которыми занимался Шнитке. Важно то, на какой эмоциональный настрой в профессиональной работе «раскрутил» Андрей Альфреда. Хржановский вспоминает, как много композитор смеялся, работая с ним. Шнитке, один из самых трагических авторов всех времен, в общении с режиссером сохранял непосредственность и веселость. Лучики, расходящиеся от смеющихся глаз, и звучание смеха в ушах — вот черты его портрета, особенно запечатлевшиеся в памяти создателя мультфильмов» («Risultato particolare della collaborazione tra Chržanovskij e Šnitke è la sinfonizzazione del film di animazione. Ma il polistilismo e la sinfonizzazione caratterizzano anche altri film di cui è occupato Šnitke. Ciò che conta è la cifra emozionale in cui Andrej ha coinvolto Al'fred nella sua attività professionale. Chržanovskij ricorda che il compositore lavorando con lui

effettivamente è difficile resistere alla tentazione di paragonare la musica composta per questo ultimo film animato alla *Prima Sinfonia*: se questa rappresenta una sorta di documentario sonoro del XX secolo, la *Trilogia puškiniana* può essere considerata un documentario sonoro del secolo XIX.

## 6. Al'fred Šnitke e Lev Atamanov

Se i film di animazione di Chržanovskij sono destinati in prevalenza a un pubblico di adulti, i cartoni animati di Lev Atamanov (1905-1981) hanno carattere più leggero, non sono apologhi e non contengono sottotesti ideologici o allegorici.

La collaborazione di Šnitke con Atamanov, uno dei padri fondatori del cinema di animazione sovietico, si limita a due film, *Balerina na korable* (*La ballerina sulla nave*, 1969) e *Vyšė golovu* (*Su la testa*, 1972).

La trama de *La ballerina sulla nave* è estremamente semplice: su una nave da crociera, in mezzo agli altri passeggeri, si trova una ballerina. Durante il viaggio essa fa le prove sul ponte, ammirando la bellezza del mare. Ispirati dalla sua danza, i membri dell'equipaggio cercano di imitarne i movimenti, e questo porta a diverse collisioni. Alla fine la ballerina viene costretta a interrompere i suoi esercizi; tuttavia, quando la nave finisce in mezzo a una tempesta, e poi in un vortice, è proprio la ballerina a spiccare il volo e raggiungere la riva, dove fissa il cavo dell'ancora, salvando così tutti dalla morte. Giunta in porto, la squadra si dispone come in una parata per accompagnare solennemente la ballerina, mentre in cielo si accendono fuochi d'artificio.



Immagine 36 – Ultimi inquadrature dal film *Ballerina sulla Nave*.

Dal punto di vista delle soluzioni grafiche il film si ispira alla pittura di Raoul Dufy, con la sua leggerezza, la sua assenza di prospettiva, le figure ben definite sullo sfondo di ampie, audaci pennellate. Un ruolo molto importante nel film, in cui non viene pronunciata una sola parola, ricade sulla musica, cui spetta il peso funzionale di costituire il tema conduttore e di supplire alla mancanza dei dialoghi.

---

rideva moltissimo. Šnitke, uno degli autori più tragici di tutti i tempi, conservava nel rapporto con il regista la sua spontaneità e la sua allegria. I suoi occhi ridenti e la sua risata sono i tratti che si sono particolarmente impressi nella memoria del creatore di film di animazione». Cholopova, *Kompositor Al'fred Šnitke*, cit., p. 133.

A differenza della musica scritta in quegli stessi anni per *La fisarmonica di vetro* la colonna sonora della *Ballerina* è di carattere più illustrativo. Tuttavia, nonostante l'apparente semplicità dell'accompagnamento musicale, fin dalle prime battute si riconosce la personalità e il linguaggio musicale di Šnitke, in particolare la grande varietà degli strumenti. Il tema della ballerina è composto di due salti ascendenti, una quarta giusta seguita da una quarta aumentata, seguite da un 'atterraggio' discendente di un semitono: in un certo senso, anche questo è un tema figurativo, che rende due passi leggeri, il salto e l'atterraggio:



Esempio 73 – Il tema della ballerina.

Questo tema risuona all'inizio del film e si ripete più volte senza variazioni, tranne in un caso, quando, invece dell'atterraggio più basso di un semitono, questo stesso elemento tematico si conclude con una seconda minore ascendente.



Esempio 74 – Il tema della ballerina con una seconda minore ascendente.

Il tema presenta due facce: la svolta verso il basso gli conferisce un carattere femminile, tenero, mentre, quando si rivolge verso l'alto, ha carattere volitivo e vittorioso, e ricorda i temi di fanfara nelle sinfonie di Mahler. Questa piccola sfumatura serve a rendere lo sviluppo della trama: il tema 'vittorioso' annuncia la fine della tempesta, la salvezza della nave, ed è stata appunto la Ballerina a compiere un salto così lungo, ad arrivare fino all'isola e fissare la gomena; diversamente, la nave sarebbe affondata nel vortice.

Come il tema della Ballerina, anche quello del Capitano è introdotto fin dai primi momenti. A dire la verità, non si tratta neppure di un tema, ma di un motivo. L'intervallo di nona eseguito da ottoni, che si ripete due volte, si fonde con la figura del Capitano della nave o con la sirena di bordo.



Esempio 75 – Il motivo del capitano e della sirena di bordo.

Nella scena dell'imbarco sulla nave (00:55 - 01:40) vengono utilizzati suoni elettronici. L'organo elettronico illustra l'imbarco delle carrozzine per bambini (00:58), e il medesimo suono compare anche quando nell'inquadratura si vedono i bimbi (01:04).



Esempio 76 – L'imbarco delle carrozzine per bambini.

01: 20 – Nella scena della partenza della nave e dei saluti fra i passeggeri e i loro accompagnatori viene impiegata la tecnica aleatoria. Sono resi in modo contrastante i suoni dei marinai e dei passeggeri, quello che rappresenta il movimento della nave (nella strumentazione prevalgono fiati e pianoforte), e i suoni legati alla Ballerina, la cui sfera strumentale è costituita da archi, arpa, celesta. A questa stessa sfera appartengono i temi della Vela e del Volo. La somiglianza fra questi temi non è dovuta solo alla strumentazione, ma anche alla struttura a intervalli, anch'essa consistente in un movimento per quarte ascendenti:



Esempio 77 – Il tema della Vela e del Volo.

Nei minuti successivi sentiamo lo sviluppo dei *Leitmotiv* e momenti puramente illustrativi. Ad esempio, quando la Ballerina sfoglia le pagine di un libro, questo gesto viene reso tramite il suono con un *glissando* al flauto.

La Ballerina è in piedi sul ponte con un libro in mano e prova diverse posizioni coreutiche, mentre i marinai, rapiti, cercano di imitarne i movimenti; a questo punto nella sfera strumentale di fiati, propria dei marinai, si insinua il suono degli archi. In questo episodio la musica è, in complesso, atonale. Come abbiamo già detto, il suono del violino è stabilmente collegato all'immagine della Ballerina. I suoi esercizi sono resi simbolicamente da ripetute scale di violino (la scala come simbolo di esercizio quotidiano è comprensibile a chiunque abbia solo un poco studiato musica).

La comparsa del Capitano (04:48) è accompagnata da un motivo di due none (cfr. Esempio n. 3). Un particolare interessante è rappresentato dal fatto che, mentre i marinai sono caratterizzati da intervalli di tritono e dal suono del clarinetto, il Capitano, in quanto figura più importante, è accompagnato da un intervallo più ampio (nona) e da uno strumento più profondo (il fagotto).

Una piccola sfumatura parodistica si percepisce al quinto minuto, quando i marinai, che sono caduti fuori bordo, vengono trasportati su barelle: in questo caso risuona una triade in minore al ritmo di marcia funebre (04: 32).

Ma la Ballerina continua imperturbabile i suoi esercizi; copia le movenze delle onde e dei gabbiani (5: 45) e il suo tema varia in un movimento a onde:



Esempio 78 – Il tema della ballerina con le variazioni.

Al settimo minuto (07:27) si ode una piccola cadenza di violino: si tratta di un'allusione ai balletti classici, nei quali è sempre presente l'assolo della prima ballerina. Tutta la scena degli esercizi della Ballerina sul ponte e dei marinai che la osservano ha forma ternaria con ripresa e una base ritmica di valzer. Nella ripresa abbiamo il ritorno alla tonalità di Do maggiore, con cui la scena era iniziata.

Nell'episodio musicale successivo prevale la sfera dei marinai, che danzano il *galop*.



Esempio 79 – Il Galop.

Le danze di marinai sono anch'esse un procedimento fisso del genere (basti ricordare che nella *suite* barocca è spesso presente una giga). Šnitke cita alla lettera la canzone marinaresca *Jabločko* (Piccola mela) (12:58). Questa scena piena di allegria e baldanza ricorda i balletti di Stravinskij, con le loro scene di feste popolari di massa, le armonie aspre e il ritmo ostinato.

La festa viene interrotta dalla tempesta. A partire dal decimo minuto del film, la musica rappresenta la tempesta, il *glissando* degli archi rende le raffiche di vento, il *Leitmotiv* del movimento del timone si fa incessantemente strada in mezzo al 'rumore' dell'orchestra. La tensione è resa anche da intervalli (tritoni) e accordi tesi, dissonanti. Si odono *clusters* di accordi di settima diminuita, la cui semantica segnala tensione, pericolo, precarietà.

Ma ecco che la Ballerina riesce a fissare la gomena e la tromba suona il tema della Ballerina nella sua variante vittoriosa, di fanfara, di tono ascendente (12:40).

Il secondo film di Atamanov per cui Šnitke compone la musica è *Vyšē golovu* (Su la testa, 1972). Semplice e allegro, questo disegno animato per bambini racconta di un omaccione brutto e cattivo che si diverte a sputare noccioli di ciliegia su un giovane dall'aspetto gentile che gli passa davanti con un fiore in mano. Il giovane decide di restituirgli pan per focaccia, e l'omaccione per tutta la durata del cartone ne subisce la irridente vendetta: il giovane gli compare davanti dappertutto e diventa il suo incubo, sino a quando non lo vediamo andare via, sempre allegro e sorridente, attaccato all'ultimo vagone di un treno.

La colonna sonora di questo film è totalmente illustrativa, un classico esempio di *mickeymousing*, quando a ogni movimento dei personaggi, a ogni rumore, corrisponde un motivo. Alla convenzionalità e al laconismo del disegno (che stilisticamente ricorda la scuola di Zagabria (v. p. 28) corrisponde in pieno l'accompagnamento musicale. Uno dei temi principali del film è il rock'n'roll, che

serve a rendere la camminata, continuamente interrotta, del giovane. Šnitke utilizza da virtuoso l'orchestra per le onomatopее, generalmente comiche. Così per esempio i passetti in punta di piedi sono accompagnati dal pianoforte preparato. Il viaggio dell'ascensore da terra al dodicesimo piano è 'raccontato' da passaggi pianistici in crescendo.

## 7. Al'fred Šnitke e Valerij Ugarov

La collaborazione di Šnitke e di Valerij Ugarov (1941-2007), sceneggiatore, cartoonist, regista di animazione, si limita a un unico cortometraggio: *Pro čudakaljagušonka* (*La ranocchia stravagante*) del 1972. La loro compartecipazione alla creazione di cartoni animati data però al 1968. Ugarov, che dal 1961 lavora come cartoonist e come art-director presso gli studi della *Sojuzmul'tfil'm*, aveva partecipato infatti come cartonista a molti dei film per cui Šnitke aveva scritto la musica: *La fisarmonica di vetro*, *La ballerina sulla nave*, *L'armadio*<sup>437</sup>.

Come il già ricordato *Karandaš i lastik* (*La matita e la gomma*, 1982), *La ranocchia stravagante* viene pubblicato nella raccolta «Veselaja Karusel'» (4, 1982). Il cortometraggio è brevissimo: 2:42 minuti. Tutto si risolve nel dialogo tra la mucca Rossa e la ranocchia, basato su una mini-favola di Gennadij Cyferov, noto sceneggiatore e autore di favole e filastrocche per bambini. La mucca chiede alla ranocchia cosa farebbe se fosse una mucca, e quella risponde che si dipingerebbe di verde, si taglierebbe le corna, si accorcerebbe le zampe, e alla fine esclamerebbe "ma che mucca sarei io? sono solo una ranocchietta verde".

Il motivo conduttore dell'accompagnamento musicale è costituito dal contrasto, tipico per Šnitke, di maggiore e minore, che forse era qui inteso a rendere l'idea della reincarnazione da grande a piccolo (mucca > ranocchia):



Esempio 80 – Il tema dei titoli di testa.

La ranocchia è accompagnata dalle battute del sassofono, la mucca da assolo di violoncello. Nei pochi minuti del film sono utilizzati strumenti a fiato, archi e percussioni, pianoforte preparato e clavicembalo, i cui cluster sono rafforzati dall'impiego dei microfoni. Una tale ricchezza cromatica, dispiegata in un cartone così breve e semplice nel contenuto, dimostra ancora una volta a quali vette giungesse il talento di Šnitke compositore, capace di rimanere se stesso anche nel dare voce a mucche e ranocchie.

<sup>437</sup> Ugarov è anche *cartoonist* di un film con la musica di Sofija Gubajdulina: *Mowgli* (*Rakša*).

## CAPITOLO V

### LA MUSICA DI SOFIJA GUBAJDULINA TRA AVANGUARDIA E CINEMA DI ANIMAZIONE

#### 1. Musica e religione: uno “spazio sacro”

La monografia di Michael Kurtz, *Sofia Gubaidulina: A Biography*<sup>438</sup> mette in luce con la massima precisione e completezza le circostanze della vita e il percorso creativo di Gubajdulina. La genesi delle sue opere è ben raccontata nel volume di Enzo Restagno *Sofija Gubajdulina*<sup>439</sup>: la prima parte del libro si basa sul dialogo fra l'autore e la compositrice, mentre la seconda offre una dettagliatissima analisi musicale di cui è autrice la musicologa Valentina Cholopova. La produzione di Sofija Gubajdulina per il cinema viene ricordata però solo di sfuggita in entrambi i libri.

Quasi tutte le biografie di Gubajdulina si aprono con la menzione della sua provenienza da una famiglia in cui si incrociano oriente e occidente: il nonno paterno era un imam musulmano, il padre un agnostico, che si era allontanato dalla religione per fare l'ingegnere minerario. La madre aveva origini ebreo-polacche ed era cristiano-ortodossa non praticante. La religione, come fede, tradizione culturale, appartenenza, diviene fondamentale per la futura compositrice già dalla primissima infanzia, nonostante l'opposizione dei genitori e del suo ambiente.

Nata a Čistopol', nella repubblica russa del Tatarstan dell'ex Unione Sovietica il 24 ottobre 1931, Sofija si trasferisce poco dopo con i genitori e due sorelle a Kazan', capitale del Tatarstan, dove trascorre l'infanzia e l'adolescenza; a sei anni inizia il suo percorso professionale iscrivendosi a una scuola di musica, che ricorderà come un rifugio spirituale dalla quotidianità, uno “spazio sacro”<sup>440</sup>. Nel 1954 si diploma in composizione e pianoforte al Conservatorio di Kazan' e in quello stesso anno si trasferisce a Mosca per approfondire gli studi di composizione presso il Conservatorio di Mosca con Nikolaj Pejko, l'assistente di Dmitrij Šostakovič.

Fin dai primi anni del conservatorio la musica di Gubajdulina suscita aspre critiche per le sue ricerche formali e soluzioni alternative. Nonostante gli incoraggiamenti di Šostakovič, che la esorta a seguire la sua “via sbagliata”<sup>441</sup>, le controversie intorno allo stile compositivo della giovane Gubajdulina non si placano. Dopo la laurea al Conservatorio, nel 1959, e pur essendo accolta nel 1961 come membro dell'Unione dei Compositori, Gubajdulina continua a essere malvista dai colleghi e dai funzionari dell'Unione. Emarginata dagli ambienti musicali ufficiali, la compositrice trova rifugio nel cinema. È il suo professore Nikolaj Pejko a presentarla nel 1960 a un collega della *Gosudarstvennaja studija dokumental'nych fil'mov* dove

<sup>438</sup> Cfr. Michael Kurtz, *Sofia Gubaidulina. A Biography*, Indiana University Press, Bloomington 2007.

<sup>439</sup> Cfr. Enzo Restagno, *Sofija Gubajdulina*, EDT, Torino 1991.

<sup>440</sup> Ricorderà a questo proposito in un'intervista: «La musica si fondeva naturalmente con la religione e il suono divenne per me una cosa sacra» («Music naturally blended with religion, and sound, straightaway, became sacred for me»). Kurtz, *Sofia Gubaidulina*, cit., p. 14.

<sup>441</sup> Restagno, *Gubajdulina*, cit. p. 12.



le viene immediatamente commissionata la colonna sonora per un documentario dal titolo *Baby rjazanskije (Le donne di Rjazan'*, 1963) sulla vita felice e radiosa di un *kolchoz*, che però non arriverà mai sugli schermi<sup>442</sup>.

È questo il periodo in cui comincia a maturare lo stile individuale e indipendente del linguaggio musicale di Gubajdulina. I *Cinque Studi* per contrabbasso, arpa e percussioni (1965), il cui titolo è da intendersi nel senso pittorico di 'schizzi', serviranno poi come materiale preparatorio per la *Cantata* per mezzosoprano, coro maschile e orchestra *Noč' v Memfise (Notte a Menfi)* su testi di antichi autori egizi, nella traduzione di Anna Achmatova (1968)<sup>443</sup>. Nel linguaggio degli *Studi* si riflettono le soluzioni compositive di Anton Webern e Igor' Stravinskij. L'influenza dello stile compositivo di Stravinskij si sente nell'uso delle possibilità espressive del ritmo. Per esempio nello *Studio n. 2 Allegretto* il percussionista è obbligato a suonare nel ritmo del 4/4, ma il timbro e le pause sono aleatorie<sup>444</sup>. La drammaturgia del ciclo (*Studio n. 1 Largo, n. 2 Allegretto, n. 3 Adagio, n. 4 Allegro disperato, n. 5 Andante*) ricorda le composizioni di Webern per la struttura del ciclo senza l'uso della forma di sonata, la presentazione aforistica e laconica del materiale e una estrema espressività di ogni singolo suono (*Sei pezzi per grande orchestra*, op. 6, *Cinque pezzi per orchestra*, op. 10)<sup>445</sup>. Come scrive Valentina Cholopova,

Nella prima fase stilistica di Sofija Gubajdulina possiamo ravvisare un percorso che, muovendo dall'esperienza weberniana, ha sostituito un certo tipo di accessibilità musicale, fatto di frasi melodiche che tutto possono cogliere, con un tipo diverso: quello di un suono ad alta carica emozionale, un suono tramante, vibrante, esclamante, comprensibile ad ognuno senza necessità di traduzione<sup>446</sup>.

Un anno dopo la conclusione della *Cantata Notte a Menfi* la compositrice scrive la *Cantata Rubajjat* (1969), su testi di 'Umar Khayyām, matematico, astronomo, poeta e filosofo persiano e Ḥāfeẓ-e Shīrāzī, mistico e poeta persiano, che testimonia il nascente interesse della compositrice per le possibilità espressive della voce umana, interesse che ritroveremo nel 1983 in *Perception*, per soprano, baritono e sette strumenti ad arco. In queste due cantate si definisce una tematica che rimarrà fondamentale in tutto il suo percorso creativo: vita e morte, amore e solitudine, lutto e consolazione, rapporto con Dio e fede. In questo periodo la compositrice è molto influenzata dalla filosofia e dalla concezione dell'arte di Nikolaj Berdjaev<sup>447</sup>, uno dei maggiori esponenti dell'esistenzialismo e dell'anarchismo cristiano, al centro della cui riflessione si trovano i concetti di creazione e di libertà. Ex marxista, Berdjaev cerca una via diversa da quella che separava spiritualità e giustizia sociale, trovando nella

<sup>442</sup> Kurtz, *Sofia Gubajdulina*, cit., p. 59.

<sup>443</sup> La scelta di testi musicati da Gubajdulina proviene dall'antologia *Lirika drevnego Egipta, Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1965, una raccolta di liriche curate dall'orientalista Isidor Kacnel'son la cui traduzione interlineare era stata elaborata poeticamente da Anna Achmatova e da Vera Potapova.

<sup>444</sup> Un'analisi dettagliata dei *Cinque Studi* per contrabbasso, arpa e percussioni (1965) è proposta da Valentina Cholopova nel libro *Sofia Gubajdulina, Kompositor*, Moskva 2008, p. 123.

<sup>445</sup> Restagno, *Gubajdulina*, cit., p. 110.

<sup>446</sup> Ivi, p. 112.

<sup>447</sup> Ivi, p. 170.

libertà interiore dell'uomo e dell'artista la possibilità di non farsi sopraffare dal senso di colpa storica e sociale che tanto pesantemente aveva segnato la storia dell'intelligencija russa, e di trovare nella solitudine e nella contemplazione mistica la forza per creare un mondo migliore: "la libertà è la mia indipendenza e la possibilità di determinare la mia persona dall'interno, e la libertà è la mia forza creatrice, non la scelta tra il bene e il male che mi sono posti davanti, ma la mia creazione del bene e del male. Il fatto stesso di trovarsi in una situazione in cui deve scegliere può dare all'uomo un senso di oppressione, di indecisione, persino di illibertà. La liberazione inizia quando la scelta è fatta e quando seguo un cammino creativo. Il tema della libertà è inseparabile da quello della creazione"<sup>448</sup>; "nella contemplazione del sublime, del bello, dell'armonioso, colui chi contempla vive un momento di estasi creatrice"<sup>449</sup>; "la creatività non è soltanto lotta contro il male e il peccato, essa crea un altro mondo: nella creatività c'è il proseguimento della Creazione"<sup>450</sup>.

Negli anni 1969-1970 Gubajdulina lavora nel leggendario *Studio di musica elettronica*, dove si potevano sperimentare le nuove tecniche compositive, e dove si trovava il sintetizzatore *ANS* a 72 toni, costruito quasi a mano dall'ingegnere Evgenij Murzin (v. p. 31). Frutto del lavoro nello studio è la composizione elettronica *Vivente-non vivente* (1970)<sup>451</sup>.

Le ricerche stilistiche degli anni '70 sono caratterizzate, oltre che dall'interesse per la musica elettronica, per le ricerche di tipo etnomusicologico: strumenti di diversa provenienza etnica permettono al compositore di superare i vincoli della tradizione classica europea, di stabilire un contatto immediato con la musica, che esclude il ruolo dell'esecutore. Nel 1975 Gubajdulina fonda insieme a Viktor Suslin e Vjačeslav Artëmov l'*Ensemble Astreja*, un gruppo che pratica la meditazione, la condivisione di esperienze spirituali, specializzato nell'improvvisazione con strumenti musicali popolari e rituali russi, caucasici, dell'Asia centrale e orientale<sup>452</sup>.

Fin dalla prima infanzia la futura compositrice si interessa alle potenzialità latenti dei vari strumenti, tendendo ad allargare i confini del loro uso tradizionale. Come ci informa il suo biografo Michael Kurtz, era ancora una bimba quando faceva esperimenti col pianoforte, suonando non solo coi tasti, ma anche con le corde, e di fatto creando il cosiddetto 'pianoforte preparato', cioè la stessa scoperta che in quegli stessi anni, all'inizio della sua carriera, stava facendo John Cage<sup>453</sup>. Ogni strumento, compresi quelli tradizionali, era per lei 'personificato', carico della personalità

<sup>448</sup> Nikolaj Berdjaev, *Autobiografia spirituale*, edizione italiana a cura di Adriano Dell'Asta, Jaca Book, Milano 2006, p. 59 (ed. or.: *Samopoznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii*, Ymca-Press, Paris 1949).

<sup>449</sup> Berdjaev, *Autobiografia spirituale*, cit., p. 241.

<sup>450</sup> Nikolaj Berdjaev, *Il senso della creazione: saggio per una giustificazione dell'uomo*, trad. it. pref. a cura di Adriano Dell'Asta. Jaca Book, Milano 1994, p. 135 (ed. or.: *Smysl tvorčestva. Opyt opravdanija čeloveka*, YMCA Press, Paris 1915).

<sup>451</sup> Gubajdulina spesso dà alle sue opere titoli italiani o latini (per esempio: *Rumore e silenzio*, *Pro et contra*, *In croce*).

<sup>452</sup> Meno conosciuto in occidente, questo gruppo manifesta notevoli affinità con il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC), fondato in Italia nel 1964 da Franco Evangelisti, da cui però lo distingue un maggiore misticismo.

<sup>453</sup> Kurtz, *Biography*, cit., p. 13.

dell'esecutore: i violinisti Oleg Kagan e Gidon Kremer, i violoncellisti Natalija Gutman e Vladimir Toncha, il fagottista Valerij Popov, il fisarmonicista Fridrich Lips e il percussionista Mark Pekariskij. Come scrive Enzo Restagno: "Si ha così una personificazione dei timbri musicali, agli strumenti e ai diversi procedimenti di produzione sonora vengono assegnati significati semantici inamovibili"<sup>454</sup>.

La compositrice dedica un lungo arco di tempo a familiarizzarsi con ogni nuovo strumento: ad esempio, per sei mesi frequenta tutti i concerti e le lezioni del fagottista Valerij Popov al Conservatorio. Il risultato è lo straordinario *Concerto* per fagotto e strumenti ad arco gravi (1979), che svela ai fagottisti soluzioni timbriche e tecniche del tutto nuove (tecniche estese come, ad esempio, suoni multifonici, glissandi, *flutter*, microtoni)<sup>455</sup>. È grazie a Gubajdulina se la fisarmonica, che prima trovava posto solo nello spazio musicale popolare, folclorico, spesso non professionale, si inserisce stabilmente nel mondo della musica classica moderna. Al fisarmonicista Fridrich Lips sono dedicate le opere: *De profundis* (1986) per fisarmonica, *Sem' slov (Sette parole)* (1982) per violoncello, fisarmonica e archi, *Et expecto* (1985), sonata per fisarmonica sola, *Pod znakom skorpionia (Sotto il segno dello scorpione)* (2003) per fisarmonica e orchestra. Prima di scrivere pezzi per koto (strumento a corde giapponese) Gubajdulina trascorre una settimana a Tokyo con la suonatrice di koto Kazue Sawai, ed entrambe ricordano come per una intera settimana la compositrice non si separasse né di giorno, né di notte da due diversi koto, scoprendo sonorità assolutamente nuove di questo strumento<sup>456</sup>.

Contemporaneamente alla ricerca di nuovi timbri, di nuove possibilità offerte dagli strumenti, di un nuovo rapporto tra compositore, esecutore e pubblico, Gubajdulina amplia gli studi musicali con la lettura di testi filosofici, religiosi e poetici, da un lato, e con una continua ricerca etnomusicologica, dall'altro. Come scrive Paolo Eustachi,

Filosofia, religione, simbolismo e poesia rappresentano le colonne portanti del suo cosmo musicale. La musica di Sofja Gubajdulina nasce dal silenzio, dalla solitudine e riposa su un linguaggio denso di spiritualità che, muovendosi in un profondo respiro di spazio e tempo, coniuga in modo altamente suggestivo elementi della filosofia orientale e della tradizione tartara con la sensibilità dell'avanguardia occidentale<sup>457</sup>.

In tutti questi anni è però solo la musica applicata a permetterle di continuare a vivere e a comporre. Il già ricordato *Baby rjazanskie (Le donne di Rjazan')* segna l'inizio del suo lavoro nel cinema, che la accompagnerà sino agli anni '90. Fra il 1969 e il 1971 scrive le colonne sonore per tre lungometraggi del regista Stanislav Govoruchin, ma lavora molto anche per il cinema di animazione. Nella già ricordata

---

<sup>454</sup> Restagno, *Gubajdulina*, cit., p. 102.

<sup>455</sup> Jacqueline May Wilson, *The Concerto for Bassoon and Low Strings by Sofia Gubajdulina: a Performance Guide*. DMA thesis, University of Iowa, 2011, pp. 38-39 (<https://ir.uiowa.edu/etd/1109/>, ultimo accesso: 17.12.2018).

<sup>456</sup> Kurtz, *Biography*, cit., p. 224.

<sup>457</sup> Paolo Eustachi, *Note in rosa: la carriera cine-musicale di Sofja Gubajdulina*, «Colonneseonore», 20.6.2016 (<http://www.colonneseonore.net/contenuti-speciali/monografici/4464-note-in-rosa-la-carriera-cine-musicale-di-sofja-gubajdulina.html>, ultimo accesso: 17.12.2018).

intervista a Enzo Restagno afferma che: “non era facile avere un lavoro nel cinema e così spesso mi sono adattata a scrivere musiche per i cartoni animati”<sup>458</sup>. Tra il 1967 e il 1988 Gubajdulina compone le colonne sonore di numerosi cartoni animati (*Il Fabbro Stregone* (*Kuznec-koldun*, 1967); *Mowgli* (*Maugli*, 1967, 1971, 1973); *Novelle spaziali* (*Novelly o Kosmose*, 1973); *L'uomo e l'uccellino* (*Čelovek i ego ptica*, 1975); *Balagan* (*Il teatrino dei burattini*, 1981); *Koška, kotoraja guljala sama po sebe* (*La gatta che andava in giro da sola*, 1988) sulla cui analisi torneremo in seguito.

Nel 1979, in occasione del VI Congresso dei compositori dell'URSS, Gubajdulina e altri sette compositori – Ėdison Denisov, Viktor Suslin, Vjačeslav Artëmov, Elena Firsova, Dmitrij Smirnov, e Aleksandr Knajfel' – sono sottoposti al cosiddetto ‘boicottaggio ufficiale’ a causa dell'inclusione non autorizzata della loro musica nel programma dei festival musicali di Colonia e Venezia o, più in generale, per il crescente interesse che circondava in Europa l'Avanguardia non-conformista dei compositori sovietici. Le opere dei sette compositori vengono accusate dal Segretario dell'Unione compositori, Tichon Chrennikov, di essere state composte “solo per sperimentare combinazioni timbriche inusuali ed effetti eccentrici”, in cui “il pensiero musicale, se anche è presente, annega irrimediabilmente in un flusso di rumori violenti, grida taglienti o borbottii incomprensibili [...] Come potrebbero costoro — si chiedeva Chrennikov al VI Congresso dell'Unione dei compositori sovietici — rappresentare il nostro paese, la nostra musica?”<sup>459</sup>.

Nonostante il boicottaggio Gubajdulina continua a lavorare, pur senza alcuna certezza che le sue opere, talvolta eseguite a Mosca in piccole sale grazie al determinante sostegno dei colleghi e di esecutori amici, sarebbero state pubblicate. Mancavano però ormai meno di dieci anni all'inizio della *perestrojka*, quando, grazie soprattutto agli sforzi di Gidon Kremer (al quale è dedicato il concerto per violino *Offertorium*), la musica di Gubajdulina diventa ampiamente nota in Occidente. A partire dal 1986 la sua vita sarà piena dei successi meritati e tanto a lungo attesi, e le regalerà la dimensione pubblica così indispensabile per un compositore<sup>460</sup>.

Tutta l'opera di Gubajdulina è pervasa di simbolismo religioso e filosofico, da allusioni poetiche e letterarie. Un tratto distintivo è costituito dalle dicotomie: l'autrice contrappone luce e tenebra, rumore e silenzio, dolore e gioia, la vita terrena che trascorre orizzontale e la sublime esistenza verticale. Questo si esprime sia nel

<sup>458</sup> Restagno, *Gubajdulina*, cit., p. 36.

<sup>459</sup> «“Музыка принадлежит народу”. Отчетный доклад первого секретаря правления Союза композиторов СССР Т. Н. Чренникова» («“La musica appartiene al popolo”. Rapporto del primo segretario dell'Unione dei compositori dell'URSS T.N. Chrennikov»), parzialmente pubblicato «Sovetskaja kul'tura» 23.11.1979, n. 94 (5310) ([http://wikilivres.ru/Музыка\\_принадлежит\\_народу#cite\\_ref-1](http://wikilivres.ru/Музыка_принадлежит_народу#cite_ref-1), ultimo accesso: 21.03.2019).

<sup>460</sup> Ecco solo un breve elenco dei premi tributati: Gubajdulina ha ricevuto il Prix de Monaco (1987), il Premio Franco Abbiati della Critica musicale italiana (1991), lo Heidelberger Künstlerinnenpreis (1991), il Russian State Prize (1992), lo SpohrPreis (1995), il Praemium Imperiale in Giappone (1998), il premio musicale Léonie Sonning in Danimarca (1999), il Polar Music Prize in Svezia (2002), il Great Distinguished Service Cross of the Order of Merit della Repubblica federale della Germania (2002) e il Classical Awards di Cannes nel 2003. Nel 2004, è stata eletta membro onorario straniero dell'American Academy of Arts and Letters. Nel 2013 alla Biennale di Venezia è stata insignita del Leone d'oro alla carriera.

linguaggio musicale, sia nei titoli delle sue opere, ad esempio *Vivente – non vivente* (1970), *Rumore e Silenzio* (1974), *Svetloe i Temnoe* (*Chiaro e scuro*, 1976). La ricerca della drammaturgia musicale si riflette nei *Dieci Preludi* per violoncello solo (1974), nel *Concerto* per fagotto e strumenti ad arco gravi (1975) e nel *Concerto* per orchestra sinfonica e jazz band (1976): in quest'ultimo caso il contrasto è costituito dal confronto fra musica classica e musica leggera.

A partire dagli anni '80 assume sempre maggiore peso nella tecnica compositiva di Gubajdulina la costruzione architettonica dell'opera, elaborata con precisione matematica, e l'organizzazione ritmica, in cui contano non solo i suoni, ma anche le pause, e che è fondamento essenziale della sua composizione. Come ricorda la compositrice,

Effettivamente adesso [dal 1983. A.Zh.] rifletto molto sulle proporzioni interne alle forme delle composizioni musicali. Poco alla volta sto elaborando un punto di vista ben definito sulla bellezza delle opere d'arte in relazione alla purezza strutturale con cui sono realizzati gli impegni 'matematici' assunti. Si tratta di un compito difficilissimo. E anche molto rischioso, perché può soffocare la spontaneità dell'ascolto intuitivo... È un esperimento appena agli inizi<sup>461</sup>.

Un ottimo esempio di questo tipo di organizzazione ritmica è *Stimmen... Verstummen...* (1986), dove grande importanza hanno le pause. Al centro dell'opera 'risuona' la cadenza del direttore, che gesticola nel silenzio più totale, mostrando il tema ritmico dell'opera. Il tempo tipico della forma-sonata allegro è sostituito con i tempi lenti, il movimento motorio (i gesti del direttore<sup>462</sup>) è sostituito con i "ritmi fluttuanti", come li definisce Valentina Cholopova, della successione di Fibonacci, che la compositrice utilizza in molte altre sue opere di quegli anni (*Perception*, 1983; *V načale byl ritm* (*In principio era il ritmo*), 1984; *Posvjaščenie Marine Cvetaevoj* (*Omaggio a Marina Cvetaeva*), 1984; *Quasi hoquetus*, 1984; *Et expecto*, 1985), e che la compositrice non abbandonerà mai del tutto, anche quando dice di una sua opera, il

<sup>461</sup> «Я действительно сейчас много думаю о пропорциях в форме музыкального сочинения. У меня постепенно складывается определенный взгляд на красоту художественных произведений в зависимости от структурной чистоты в выполнении взятых "числовых" обязательств. Но это – труднейшая задача. И очень опасная, так как может привести к тому, что будет задавлена спонтанность интуитивного слышания... Это – эксперимент, который только ставится». Citato in: Valentina Cholopova, *Kontrapunkt zemli i neba* (1991-2006) ([http://www.famhist.ru/famhist/gub/004c3edc.htm#\\_ftn21](http://www.famhist.ru/famhist/gub/004c3edc.htm#_ftn21), ultimo accesso: 10.12.2018).

<sup>462</sup> Come racconta il direttore d'orchestra Gennadij Roždestvenskij, a cui è dedicata la Sinfonia *Stimmen... Verstummen...*, Gubajdulina era convinta che questo silenzio si potesse 'registrare' su disco: «в партитуре есть эпизод, в котором оркестр молчит, а дирижер воспроизводит в воздухе так называемые "Фибоначчиевы фигуры". Благодаря этому я отказался от идеи записать Симфонию, так как "стерильная" тишина на CD производила бы впечатление ошибки, технического брака, а о DVD в то время речь не шла. Софья Асгатовна решительно заявила: "Если Вы будете 'убежденно' воспроизводить Фибоначчиевы фигуры — это будет слышно!"» («nella partitura c'è un episodio in cui l'orchestra tace, e il direttore riproduce nell'aria la cosiddetta successione di Fibonacci. Per questo motivo io avevo rinunciato all'idea di registrare su disco la Sinfonia, perché questo silenzio 'sterile' riprodotto su CD avrebbe fatto l'effetto di un errore, di un problema tecnico, e di DVD all'epoca non si parlava. Sofija Asgatovna mi ha dichiarato perentoria: "Se eseguirete la successione di Fibonacci con convinzione si sentirà eccome!"»). Gennadij Roždestvenskij, *Glavnyj avangardistom mirovoj muzyki byl Bach!*, «Muzykal'noe obozrenie», 3 (396), 2016 (<https://muzobozrenie.ru/glavny-m-avangardistom-mirovoj-muzy-ki-by-l-bah/>, ultimo accesso: 17.08.2019).

*Concerto* per viola e orchestra del 1996, che sarebbe stata scritta “liberamente e intuitivamente”.

Il simbolismo numerico si manifesta sia a livello esterno (per esempio il numero 7 può apparire nel titolo, nella quantità degli strumenti, nella quantità dei movimenti nel ciclo), sia a livello interno di struttura delle composizioni. Gubajdulina crea una “trama numerica” (sua definizione) per cui la forma di quasi tutte le sue composizioni è data dalle proporzioni tra le diverse sezioni<sup>463</sup>. Oltre alle strutture numeriche (la sezione aurea, la successione di Fibonacci, gli armonici naturali, di cui dice “la serie degli ipertoni è la massima ricchezza di cui disponga l’umanità. Non è né simbolo, né metafora, ma sostanza fisica<sup>464</sup>), Gubajdulina attribuisce grande importanza ai simboli, che possono essere sia simboli nel senso classico del termine (per esempio, come vedremo, la croce) sia procedimenti dell’esecuzione, simboli-strumenti, che diventano quasi organismi viventi, personaggi animati del suo linguaggio musicale:

Il simbolo di per se stesso è un fenomeno vivo e come ogni organismo vivente passa attraverso le varie fasi della vita: nasce, invecchia e muore. Cosa vuol dire simbolo? Secondo me la massima concentrazione di significati, la rappresentazione di tante idee che esistono anche fuori della nostra coscienza e il momento in cui questa apparizione si produce nel mondo: questo è il momento di fuoco della sua esistenza, perché le molteplici radici che si trovano al di là della coscienza umana si manifestano anche attraverso un solo gesto<sup>465</sup>.

I simboli pervadono tutta l’opera di Gubajdulina e ne costituiscono un particolare nucleo semantico. La stessa Gubajdulina, commentando il proprio secondo *Quartetto per archi* (1987), parla di “simbolismo musicale”:

Nel corso di molti anni la mia attenzione è stata costantemente attirata da un’idea che chiamo “simbolismo musicale”. Significa che quello che appare come un simbolo (che vuol dire un intreccio di cose di diverso significato) non è un suono o altro, non è ancora un conglomerato di suoni, ma gli elementi costituenti separati di uno strumento musicale o le proprietà di quegli elementi ... questo è un’esperienza estetica altamente specifica, l’esperienza di un simbolo. È proprio questa esperienza che distingue tra il tempo quotidiano e il vero tempo essenziale, che distingue tra esistenza ed essenza ...<sup>466</sup>

---

<sup>463</sup> Valerija Cenova, *Čislovye tajny muzyki Sofii Gubajdulinoj*, Moskovskaja Konservatorija, Moskva 2000 (2° ed. aumentata: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*. Verlag Ernst Kuhn, Berlin, 2001); Valeria Tsenova, *Magic numbers in the music of Sofia Gubaidulina*, «Muzikologija», 2, 2002, pp. 253-261.

<sup>464</sup> *Byt’ orakulom*, TRK-Tatarstan-Novyj Vek, 2017 (<https://tinyurl.com/y5ddtm3g>, ultimo accesso: 17.12.2018).

<sup>465</sup> Restagno, *Gubajdulina*, cit., p. 50-51.

<sup>466</sup> «In the course of many years my attention has been persistently drawn to an idea I call ‘musical symbolism’. This means that what appears as a symbol (i.e. a knitting together of things of different significance) is not some sound or other, not yet a conglomeration of sounds, but the separate constituent elements of a musical instrument or the properties of those elements... this is a highly specific aesthetic experience, the experience of a symbol. It is just such an experience which distinguishes between everyday time and true essential time, which distinguishes between existence and essence...». Laurel Parsons, Brenda Ravenscroft (eds.), *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music from 1960-2000*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 104 (<https://tinyurl.com/y28arfep>, ultimo accesso: 17.12.2018).

La compositrice attribuisce “valore simbolico” anche alla voce dei singoli strumenti: la fisarmonica fa pensare “al respiro e al sospiro”, il violoncello con le sue corde sensibili “fa pensare al sistema nervoso”, le percussioni “in una forma misteriosa, un po’ folle e sempre in movimento, ci legano all’orizzonte della terra”, mentre l’organo, “strumento astratto” ci porta “oltre la vita terrestre”<sup>467</sup>.

L’abbinamento di organo e violoncello realizza quello che rappresenta uno dei simboli principali per Gubajdulina, il simbolo della croce: “per me la figura della croce è un simbolo basilare, la verticale e l’orizzontale sulle quali c’è tutto, tutta la sostanzialità umana, l’intera esistenza”<sup>468</sup>.

L’organo mi sembrava uno strumento astratto, lontano dalla terra, il violoncello mi appariva con le sue corde sensibili e nervose tutto permeato di sostanza umana e il contrasto fra queste due opposte nature si risolveva spontaneamente nella simbologia della croce<sup>469</sup>.

L’importanza della croce è confermata da un recente film documentario su Gubajdulina in cui la compositrice dichiara:

Questa è per me la questione cardinale: il fatto che cresce l’odio mentre l’amore scompare, così come la dimensione suprema della vita, cioè la Perfezione Suprema, l’Assoluto: comunque vogliate chiamarlo, con qualsiasi parola, questa dimensione sta diventando secondaria, l’uomo si riduce gradualmente a una sola dimensione. Con tutta la sue superiorità, una superiorità materiale, si trasforma in un uomo che vive su una superficie piatta e non spicca mai il volo verso l’alto. Ecco perché questa croce, questa verticale e questa orizzontale per me sono importanti e potete trovarli in qualunque mia opera<sup>470</sup>.

Opera di grande rilievo, che ben rappresenta il simbolismo musicale di Sofija Gubajdulina, è il *Concerto per violino e orchestra Offertorium* (1986). Il concerto, cui simbolo musicale è il tema del *Musikalisches Opfer* in re minor, BWV 1079 di Johann Sebastian Bach nell’elaborazione orchestrale di Anton Webern, esprime con mezzi musicali il concetto di sacrificio e rinascita a una nuova vita.

Nel 1992 Gubajdulina si trasferisce in Germania, a Appen-Unterglinde, vicino ad Amburgo, dove trova la pace e il silenzio così necessari per il suo processo

<sup>467</sup> Restagno, *Gubajdulina*, cit., pp. 50, 67-68.

<sup>468</sup> «Во всяком случае для меня каким-то таким основным символом является фигура креста, вот как раз эта вертикаль и горизонталь, на которой все, вся сущность человеческая, вся экзистенция». *Pod znakom ljubvi. Kompozitor Sofija Gubajdulina v Kazani*, documentario del regista Stepan Belov presentato al *IX Festival Internazionale del cinema musulmano* (Kazan’, 2015) dove viene insignito di un Premio Speciale (<https://www.youtube.com/watch?v=QZ6g6gRaDaY>, ultimo accesso: 17.08.2019).

<sup>469</sup> Restagno, *Gubajdulina*, cit., p. 50.

<sup>470</sup> «Для меня этот вопрос кардинальный, вопрос о том, что ненависть растёт, любовь исчезает, и высшее измерение жизни, то есть Высшее Совершенство, Абсолют, или как бы вы не называли, каким угодно словом, но все высокое измерение жизни становится второстепенным, человек становится одномерным постепенно, он со всеми своими преимуществами, материальными преимуществами, он становится человеком, который живет на плоскости, и никогда не взлетает вверх. Поэтому для меня вот этот крест, эта вертикаль и горизонталь, [важны – А. Zh.], в любом моем сочинении вы можете найти». *Byt’ orakulom*, documentario della regista Zul’fija Asadullina trasmesso sul canale televisivo «Novyj Vek» l’8 marzo 2017 ([https://www.youtube.com/watch?v=PCF9aZ\\_PG98](https://www.youtube.com/watch?v=PCF9aZ_PG98), ultimo accesso: 24.05.2019).

creativo: “Due strade e i campi, nient’altro. Lì trovo la pace, non sopporto più le città” dichiara la compositrice in un’intervista al quotidiano «La Stampa»<sup>471</sup>.

Negli anni ‘90 nella produzione artistica di Gubajdulina assumono un ruolo centrale l’emancipazione del timbro musicale e la teoria del compositore Viktor Suslin, basata sulla suddivisione del tono in quarti di tono, ottenuta attraverso calcoli matematici<sup>472</sup>. I particolari effetti acustici procurati da questa suddivisione si realizzano per la prima volta nella *Musica per flauto, archi e percussioni* (1994), scritta con l’uso rigoroso della ‘scala’ di 24 gradi di quarti di tono; l’organico degli strumenti a corda è suddiviso in due parti, in modo che una parte suoni un quarto di tono sotto l’altra. La compositrice, che si era sempre sforzata di ampliare le potenzialità timbriche dei diversi strumenti, scrive alcune opere per koto: *In the Shadow of the Tree* (1998) per koto, koto-basso, zheng, e *Early in the Morning, Right Before Waking...* (1993), che utilizza sette koto, di cui quattro koto-tenore, e tre koto-basso.

Il nuovo secolo si apre con uno dei capolavori della compositrice, la *Passione secondo San Giovanni* per soprano, tenore, baritono, basso, 2 cori misti, organo e grande orchestra (2000), seguito da altre due opere con tematica religiosa, (sovraconfessionale, come ha spiegato Gubajdulina<sup>473</sup>): *Resurrezione di Gesù Cristo secondo San Giovanni* (2001) e *The Light of the End* per grande orchestra (2003).

La prematura scomparsa della figlia, morta nel 2005 dopo una lunga malattia, spinge ancor una volta Gubajdulina a riflettere sulla vita, sulla sua origine e sulla sua fine, che per lei si identificano sempre con l’idea della genesi e dello spegnersi del suono. Per la compositrice “il principio dell’inizio e il principio della fine del mondo sono metaforicamente contenuti nella stessa natura acustica dei rapporti sonori”. Nasce così il concetto dei “suoni combinati”<sup>474</sup>, per cui qualunque coppia di suoni presi simultaneamente dà origine a due toni di combinazione: un suono totale e un suono risultante. Le tre sezioni del trittico *Nadejka* (2006) – *Lira Orfeja* (*La lira di Orfeo*), ...*Mež likom nadeždy i likom otčajanija* (*Tra il volto della speranza e il volto disperazione*), *Pir vo vremja čumy* (*Festino in tempo di peste*) – dedicato alla memoria della figlia, sono unite dalla stessa idea della corrispondenza tra un intervallo e il suono risultante prodotto da esso. Particolarmente significativa è la terza parte, dal titolo puškiniano *Festino in tempo di peste*. Il festino “isterico” rappresenta per la compositrice la metafora del giorno d’oggi, in cui ruolo dell’artista è quello di proporre all’ascoltatore una visione autentica delle cose:

---

<sup>471</sup> Sandro Cappelletto, *Sofia Gubaidulina: in note i "perché" del nostro tempo*, «La Stampa», 21.07.2014 (<http://www.lastampa.it/2014/07/21/spettacoli/sofia-gubaidulina-e-i-perch-del-nostro-tempo-LWOX5r56t53jYwEDQW7yyI/premium.html>, ultimo accesso: 10.12.2018).

<sup>472</sup> Cfr. Valentina Cholopova, *Viktor Suslin: otkrytie šansov, propušennykh progressom*, in *Muzika is byvšego SSSR*, a cura di Valerija Cenova, Kompozitor, Moskva 1996, pp. 229-254.

<sup>473</sup> Enzo Restagno, *Considerazioni sul silenzio nell’opera di Sofija Gubajdulina* (<http://www.bolognafestival.it/saggio.asp>, ultimo accesso: 10.12.2018).

<sup>474</sup> Una spiegazione dettagliata del concetto dei suoni combinati è fornita dalla compositrice stessa nelle Note alla sua composizione *Lira Orfeja* per violino, percussioni e orchestra di archi: Sofia Gubaidulina, *The Lyre of Orpheus, Composer’s Notes*. (<http://www.boosey.com/cr/music/Sofia-Gubaidulina-The-Lyre-of-Orpheus/49624>, ultimo accesso 19.08.2019).



Il compito dell'artista è "solo" quello di cogliere il problema nel suo complesso e di trasmettere all'ascoltatore la propria consapevolezza. L'artista non giudica; il suo compito, anche nel corso di un ininterrotto, isterico festino, è quello di proporre una consapevolezza autentica; se c'è questa, c'è anche la speranza<sup>475</sup>.

## 2. Sofija Gubajdulina e il cinema.

Una volta raggiunto il successo e le condizioni necessarie al suo lavoro di composizione Gubajdulina cessa di scrivere per il cinema: non avrebbe più concepito nemmeno l'idea di fare musica da film<sup>476</sup>, desiderando addirittura rinnegare quanto composto in precedenza. In un'intervista dal titolo *Das Klinge der Seele*, a una domanda circa il suo lavoro per il cinema, Gubajdulina risponde:

Spesso, quando mi sembrava di aver scritto una bella partitura per un film, questa veniva montata in modo arbitrario e improvvisato e risultava quasi sempre impercettibile perché coperta dalle voci.... Quante volte, poi, ho rifiutato commissioni per il cinema perché comporre a scopi esclusivamente economici contrastava fortemente con la mia coscienza artistica... onestamente non so se mi farebbe piacere che le colonne sonore che ho dovuto comporre venissero ora riesumate...<sup>477</sup>.

Questo risentimento non è difficile da capire: l'emarginazione causata dalla sua alterità ai dettami dell'Unione dei compositori, che in un certo senso le assicura la libertà artistica<sup>478</sup> ma le crea anche gravi difficoltà economiche, costringe Gubajdulina al suo lavoro nell'ambito cinematografico, che quindi la compositrice vive come un doloroso ripiego.

	LUNGOMETRAGGI	
1964	<i>Chotite ver'te, chotite net (Che ci crediate o no)</i>	Igor' Usov, Stanislav Čaplin (Jalta)
1967	<i>Vertical' (La verticale)</i>	Stanislav Govoruchin, Boris Durov (Odessa)
1968	<i>Den' angela (L'onomastico)</i>	Stanislav Govoruchin, (Odessa)

<sup>475</sup> «Дело художника — “всего лишь” увидеть проблему в полный рост и донести это свое ведение до слушателя. Художник не судит; его обязанность, даже в условиях непрекращающегося истерического пира, — создать реальное ведение. Есть оно — есть и надежда». Sofija Gubajdulina, *Annotacija «Triptich Nadejka» (2005–2006)*, (<http://www.famhist.ru/famhist/gub/009b1312.htm>, ultimo accesso: 18.08.2019).

<sup>476</sup> Olga Zav'jalova, *Kompozitor Sofija Gubajdulina - o populjarnoj muzyke, Šostakoviče i 'černych spiskach'*, 16 novembre 2011 (<https://iz.ru/news/506996>, ultimo accesso: 10.12.2018).

<sup>477</sup> «Sehr häufig sagte ich ab, weil es mir denn doch widerstrebte, nur um des Verdienstes willen diese Musik zu schreiben. Außerdem empfand ich es als sehr ärgerlich, dass zwar die Aufnahme der Musik in der Regel sehr gelungen war und gut klang, aber integriert in den Film von Dialogen oder von mit der Handlungzusammenhängenden Geräuschen verschiedenster Art überdeckt wurde. Doch ich möchte nicht, dass diese Musik wieder zum Leben erweckt wird». Adelbert Reif, *Das Klingen der Seele*, «Fono Forum», 10, 2006, p. 43.

<sup>478</sup> Nella rilettura a posteriori della sua vita Gubajdulina affermerà quasi con soddisfazione, in un'intervista concessa a «The Guardian» nel 2013, di essere riuscita a volgere a proprio vantaggio la sua emarginazione: «Being blacklisted and so unperformed gave me artistic freedom, even if I couldn't earn much money [...] I could write what I wanted without compromise» («essere ostracizzata e mai eseguita mi ha regalato la libertà artistica, anche se non potevo guadagnare molto denaro [...] potevo scrivere quello che volevo senza compromessi»). Stuart Jeffries, *Sofia Gubaidulin: unchained melodies*, «The Guardian», 31.10.2013. (<https://www.theguardian.com/music/2013/oct/31/sofia-gubaidulina-unchained-melodies>, ultimo accesso: 08.10.2019)

1969	<i>Belyj vzryv (Bianca esplosione)</i>	Stanislav Govoruchin, (Odessa)
1973	<i>Každyj den' doktora Kalinnikovej (Ogni giorno della dottoressa Kalinnikova)</i>	Viktor Titov (Mosca)
1976	<i>Klad (Tesoro)</i>	Ol'gerd Voroncov (Sverdlovsk)
1981	<i>Rišad - vnuk Zify (Rišad – nipote di Zifa)</i>	Mark Osepjan (Studi cinematografici «Gor'kij»)
1981	<i>Velikij samoed (Il grande Samoiedo)</i>	Arkadij Kordon (Mosca)
1982	<i>Tri dnja prazdnika, vozvrašenie čuvstv (Tre giorni della festa, il ritorno dei sentimenti)</i>	Mark Osepjan (Kazachfil'm)
1982	<i>Kafedra (Cattedra)</i>	Ivan Kiasašvili (Belarus'fil'm)
1983	<i>Čučelo (Spaventapasseri)</i>	Rolan Bykov (Mosca)
	DOCUMENTARI	
1964	<i>My otkryvaem okean (Esploriamo l'oceano)</i>	n/a
1964	<i>Anna Golubkina</i>	Arkagij Levitan (Mosca)
1964	<i>Tri vesny Lenina (Le tre primavere di Lenin)</i>	n/a (Mosca)

Tabella 1. Filmografia completa dei film con musica di Gubajdulina (esclusi i film di animazione)

In un'intervista rilasciata a Enzo Restagno un'ulteriore valutazione negativa riguarda proprio il cinema di animazione:

non era facile avere un lavoro nel cinema e così spesso mi sono adattata a scrivere musiche per i cartoni animati.<sup>479</sup>

In altre interviste, pubblicate in Russia, si percepisce però anche una sorta di gratitudine per il cinema:

A salvarmi è stata la musica per film. L'Unione dei compositori controllava tutte le registrazioni e le esecuzioni, ma il cinema non era sottoposto al suo controllo. Trovare un lavoro per il cinema non era facile, ma era possibile, e così sono sopravvissuta.<sup>480</sup>

Di alcuni progetti la compositrice era palesamente soddisfatta: in un'intervista sulla produzione del film *La gatta che andava in giro da sola* dichiara:

Questo lavoro è stato per me di un interesse fuori del comune; tutti vi eravamo immersi: io, la regista, il tecnico del suono... Il film deve essere ben riuscito, non ne ho dubbi. Ma il mio sogno sarebbe di ascoltare la musica registrata a parte su una cassetta: solo l'accompagnamento sonoro del film.<sup>481</sup>

Inoltre, ciò che la porta a non amare il cinema, il fatto cioè che la musica sia montata in modo arbitrario e soprattutto coperta dalle voci, non avviene quasi mai nel genere

<sup>479</sup> Restagno, *Gubajdulina*, p. 36. Comporre musica per i film di animazione era comunque un lavoro ben retribuito: i compensi sarebbero stati di trenta rubli al minuto per i film di divulgazione scientifica; quaranta rubli al minuto per i documentari; sessanta rubli al minuto per i film per bambini; ottanta rubli al minuto per i lungometraggi: «According to Gubaidulina, a hierarchy of payments went along these lines: popular science films, thirty rubles per minute; documentaries, forty rubles per minute; children's films, sixty rubles per minute; and features, eighty rubles per minute». Kurtz, cit., p. 299, nota 14.

<sup>480</sup> *Sovety starejšin. Sofija Gubajdulina, kompozitor, 80 let*. Intervista del 9 febbraio 2012, «Afiša», Moskva (<https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/pundits-gubaidulina/> ultimo accesso 08.10.2019).

<sup>481</sup> «Эта работа была для меня фантастически интересной, мы все купались в ней: и я, и режиссер, и звукооператор... Фильм должен быть очень хороший, я в этом не сомневаюсь. А музыка я бы мечтала услышать отдельно на кассете». Cit. in Venžer, *Sotvorenje fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam*, cit., p. 93.

cinematografico che analizzeremo in questa sede, cartoni animati in cui la musica ha un indubbio rilievo e nei quali il regista prevede in genere uno stretto legame fra il tessuto musicale e la trama.

Undici sono i film di animazione con colonna sonora composta da Gubajdulina:

<i>Kuznec-koldun (Il fabbro stregone)</i>	Perč Sarkisjan	1967
<i>Maugli. Rakša (Mowgli. Raksha)</i>	Roman Davydov	1967
<i>Maugli. Pochiščenie (Mowgli. Rapimento)</i>	Roman Davydov	1968
<i>Maugli. Poslednjaja ochota Akeli (Mowgli. L'ultima caccia di Akela)</i>	Roman Davydov	1969
<i>Maugli. Bitva (Mowgli. Battaglia)</i>	Roman Davydov	1970
<i>Maugli. Vozvraščenie k ljudjam (Mowgli. Il ritorno tra gli uomini)</i>	Roman Davydov	1971
<i>Maugli (Mowgli)</i>	Roman Davydov	1973
<i>Novelly o Kosmose (Novelle spaziali)</i>	Lev Atamanov	1973
<i>Čelovek i ego ptica (L'uomo e l'uccellino)</i>	Anatolij Solin	1975
<i>Balagan (Il teatrino dei burattini)</i>	Ideja Garanina	1981
<i>Koška, kotoraja guljala sama po sebe (La gatta che andava in giro da sola)</i>	Ideja Garanina	1988

Tabella 1. Filmografia completa dei film di animazione con musica di Gubajdulina.

Nei cartoni animati la componente musicale occupa infatti più spazio che negli altri generi cinematografici, spesso si tratta di cortometraggi muti, in cui la musica rappresenta l'unica forma di accompagnamento e commento delle immagini<sup>482</sup>. E se nell'opera che segna l'esordio di Gubajdulina nel cinema di animazione (*Il fabbro stregone*, 1967) la colonna sonora è un tipico esempio di musica applicata, del tutto periferica rispetto alla produzione della compositrice – fatto salvo l'ottimo livello, – con il passare del tempo la distanza tra la musica applicata e quella assoluta va progressivamente diminuendo, sino a farsi nulla ne *La gatta che andava in giro da sola* (1988).

Il primo lavoro di Sofija Gubajdulina per il cinema di animazione è *Kuznec-koldun (Il fabbro stregone*, 1967). La trama, basata su una fiaba della scrittrice francese di origine russa Luda<sup>483</sup>, racconta l'amicizia di due fabbri, famosi per la loro straordinaria forza e abilità, uno dei quali è accusato di aver fatto un patto col diavolo. Il regista, Perč Sarkisjan (1922-1970), pittore e illustratore di libri di nazionalità armena, lavorava anche come scenografo (dal 1952) presso lo studio *Sojuzmul'tfilm*. Le sue uniche prove come regista sono due film, *Gorjačij kamen'* (*Il sasso rovente*, 1965) e appunto *Il fabbro stregone* (1967). In entrambi i casi si tratta di cartoni animati disegnati, molto vicini dal punto di vista stilistico a libri illustrati per l'infanzia.

<sup>482</sup> Con ciò non si vuole negare l'esistenza di film non di animazione in cui la musica di Gubajdulina ha un ruolo molto importante, che trascende il puro compito illustrativo, ad esempio *Čučelo (Lo spaventapasseri)* del regista Rolan Bykov.

<sup>483</sup> Luda, *Kuznec Ėnrik (Il fabbro Enrico)*, Detgiz, Moskva 1959. Luda è uno pseudonimo della scrittrice Ludmilla Makowsky (1913-2002). Nata a Berlino in una famiglia russa ha vissuto sempre (dal 1925) a Parigi. È nota per le sue opere per l'infanzia, ma ha scritto anche sul cinema sovietico in collaborazione con suo marito, il cineasta Jean Schnitzer.

La musica de *Il fabbro stregone* non ha nessuna delle caratteristiche specifiche del linguaggio musicale di Gubajdulina. La partitura consiste di stilizzazioni musicali, valzer, musica da ballo. A questa musica leggera si contrappone la musica che accompagna gli episodi associati al diavolo e allo spirito maligno, dove sono usati strumenti a fiato i cui *glissando* creano l'effetto di ululati.

Nonostante il film non avesse riscosso particolare successo, la colonna sonora composta da Gubajdulina non viene dimenticata, è tutt'ora parte del repertorio dell'orchestra "Novaja Musika" di Kazan' e si esegue in concerto. È anche interessante notare che nel 1969, due anni dopo l'uscita del film, Gubajdulina compone *Muzykal'nye igruški* (*Giocattoli musicali*), un ciclo di quattordici pezzi pianistici per bambini di cui uno, il numero 4, porta il titolo *Il fabbro stregone*. Pur non potendosi affermare che tra la colonna sonora e il pezzo in questione ci sia una reale somiglianza o che si possano individuare citazioni dirette del materiale musicale, è indubbio che una qualche affinità nelle intonazioni possa essere notata.

### 3. Il sodalizio con Roman Davydov

Il secondo lavoro di Gubajdulina nell'ambito del film di animazione è rappresentato dalla colonna sonora di *Maugli* (*Mowgli*) del regista Roman Davydov. Basato sul *Libro della giungla* di Rudyard Kipling, il film si articola in cinque episodi della durata di venti minuti ciascuno, che uscirono con cadenza annuale dal 1967 al 1971, e nel 1973 furono raccolti insieme in un unico lungometraggio della durata di novanta minuti.

Il primo episodio di *Mowgli* è dello stesso anno (1967) in cui usciva sugli schermi *Il libro della Giungla* del regista Wolfgang Reitherman, uno dei più importanti registi della Walt Disney. Questa coincidenza, non casuale<sup>484</sup>, ha spinto i critici a soffermarsi sulle notevolissime differenze tra i due film. Se *Il libro della*

---

<sup>484</sup> Spesso nella letteratura sovietica sull'argomento si legge che in URSS e a Hollywood si sarebbero prodotti in contemporanea ma "del tutto casualmente" film basati su identiche storie (per esempio *Il libro della Giungla* del regista Wolfgang Reitherman e il lungometraggio *Mowgli* del regista Roman Davydov, *Winnie the Pooh* di Reitherman e *Vinni-Puch* di Fedor Chitruk). Lo storico del cinema di animazione Georgij Borodin ha però pubblicato di recente un documento che dimostra come le autorità sovietiche fossero perfettamente al corrente del *Libro della giungla* di Hollywood e avessero esplicitamente chiesto a Davydov di realizzare un prodotto diverso, più coerente con i valori della loro società: «Tenuto conto del fatto che il famoso regista americano Disney sta per portare a termine la lavorazione del suo *Mowgli* sarebbe auspicabile che gli studi, nel realizzare un film basato sull'omonima opera di Kipling, mettessero il massimo impegno nell'evidenziare la base popolare e folclorica implicita nell'opera, affinché il nostro film possieda tutte le caratteristiche di una creazione artistica originale e, ovviamente, tratti il materiale secondo la nostra attuale interpretazione delle immagini di questa famosa opera» («Учитывая то обстоятельство, что известный американский режиссер Дисней вскоре заканчивает картину «Маугли», желательно было бы, чтобы студия, создавая картину по одноименному произведению Киплинга, обратила более пристальное внимание на выявление той народной фольклорной основы, заключенной в этом произведении, с тем, чтобы наша картина обладала всеми чертами оригинального творческого своеобразие и, естественно, по своей художественной трактовке носила все признаки нашего современного понимания образов этого популярного произведения»). Georgij Borodin, *Animacija podnevol'naja*, «Kinograf», 16, 2005, pp. 96-97.

giungla disneyano può essere definito un musical, destinato a un pubblico di bambini piccoli, il *Mowgli* sovietico si caratterizza piuttosto come un dramma, cui non sono estranee scene di violenza, tensione e spargimento di sangue. I personaggi hanno tratti psicologici ben definiti: il vecchio saggio lupo Akela, capo del branco, la coraggiosa mamma-lupa pronta a dare la vita per il suo figlio adottivo Mowgli, l'audace e onesta pantera Bagheera, il saggio e potente Kaa, Shere-Khan, una tigre feroce, spietata e senza scrupoli, sempre seguita dal leccapiedi Tabaqui, uno sciacallo che è sempre in giro a far disastri e a raccontar frottole<sup>485</sup>. Walt Disney non aveva apprezzato lo *storyboard* predisposto da Bill Peet, suo sceneggiatore di fiducia, giudicandolo troppo cupo e pesante, e aveva quindi affidato il lavoro a Floyd Norman, un giovane disegnatore dello suo studio, con la precisa consegna di essere il più divertente possibile<sup>486</sup>. Il film sovietico affronta al contrario il tema della vita e della morte, collegando quest'ultima alle figure di Kaa e di Akela. Lo scrittore Sergej Kuznecov sottolinea come Mowgli si trovi spesso a fronteggiare la morte, propria e altrui, e come siano queste esperienze a farne un adulto:

La morte costituiva una vera e propria pietra d'inciampo per il cinema per l'infanzia del periodo tardosovietico. È tanto più stupefacente quindi come *Mowgli* punti sin dall'inizio alla morte ... due episodi del film si chiudono con immagini di morte, la danza di Kaa e la canzone di Akela. Il secondo episodio (*Pochiščenie, Il rapimento*, 1968) reca il titolo di coda "Così finì l'infanzia di Mowgli". Nel finale del quarto episodio Akela canta la sua ultima canzone, e quando finisce compare il titolo "così finì l'adolescenza di Mowgli" [...] gli autori vogliono dirci che l'infanzia termina quando scopri l'esistenza della morte, e l'adolescenza quando muore qualcuno a te vicino. Ovvero, quando capisci che anche tu un giorno morirai<sup>487</sup>.

Entrambi i titoli di coda citati dallo sceneggiatore non corrispondono a frasi del romanzo di Kipling.

Questa dimensione filosofica del cartone animato non poteva non essere congeniale a Gubajdulina, che in questo lavoro ha a disposizione uno spazio per sperimentare stili e tecniche diversi, e trova anche risposta alle domande di carattere

<sup>485</sup> Nel suo libro *The trinity archetype in the Jungle Books and the Wizard of Oz* Juliet McMaster sostiene che l'orso Baloo, la pantera Bagheera e il serpente Kaa rappresentano rispettivamente la forza, l'amore e la conoscenza (cfr. Juliet McMaster, *The trinity archetype in the Jungle Books and the Wizard of Oz*, «Children's Literature» 20.01.1992, pp. 90-110).

<sup>486</sup> Come ricorda lo stesso Floyd Norman «He [Walt Disney. A. Zh.] just wanted everything to be as entertaining as possible». Floyd Norman, *How we made a Jungle Book*, «The Guardian» Interviews by Anna Tims Mon 29 Jul 2013 ([https://www.theguardian.com/film/2013/jul/29/how-we-made-jungle-book?CMP=share\\_btn\\_link](https://www.theguardian.com/film/2013/jul/29/how-we-made-jungle-book?CMP=share_btn_link), ultimo accesso: 24.03.2019).

<sup>487</sup> «Для позднесоветского детского кинематографа смерть была настоящим камнем преткновения. Тем удивительнее, что «Маугли» с самого начала буквально устремлен к смерти. Две серии фильма завершаются образами смерти и образы эти — танец Каа и песня Акелы. Эпизод «Похищение» завершается титром: «Так кончилось детство Маугли». В финале четвертого эпизода Акела поет свою последнюю песню, и когда она кончается, появляется титр: «Так кончилась юность Маугли». [...] Иными словами, авторы сказали нам, что детство кончается, когда ты узнаешь, что смерть существует, а юность — когда умирает близкий тебе человек. Если угодно — когда понимаешь, что ты сам умрешь». Sergej Kuznecov, *Ujti iz giunglej. Nezakrytyj list kalendarja*, «Iskusstvo kino», 3, 2004 (<http://old.kinoart.ru/archive/2004/03/n3-article15>, ultimo accesso: 24.03.2019).

etico-filosofico che le stanno più a cuore: la posizione dell'individuo all'interno del gruppo, il rapporto tra uomo e natura, la questione della solitudine.

Sul piano stilistico la musica di Gubajdulina per *Mowgli* ricorda la musica di Stravinskij. L'*incipit* della storia è l'inquadratura in cui un pavone fa la ruota, mentre



Immagine 37 – Un pavone che fa la ruota.

un assolo di corno inglese esegue una bellissima frase musicale, di cui è evidente l'affinità col tema del fagotto della *Sagra della primavera* di Stravinskij:



Esempio 81 – Tema del pavone.



Esempio 82 – Tema del fagotto da *Le Sacre du printemps* (1912) di Igor Stravinskij, *Le sacre du printemps*. Pictures of Pagan Russia. Kalmus orchestra scores, New York 1933, p. 4.

Si può anche ipotizzare un nesso più profondo tra le soluzioni musicali dei due brani, dato che in entrambe le opere si fa riferimento all'epoca primitiva in cui l'uomo era molto più vicino alla natura, e la legge della società umana non era così lontana da quella di un branco di lupi<sup>488</sup>.

<sup>488</sup> Il balletto mette in scena un rito sacrificale pagano nella Russia antica all'inizio della primavera, nel quale un'adolescente veniva scelta per ballare fino alla morte allo scopo di propiziare la benevolenza degli dei in vista della nuova stagione.

Il tema musicale dell'*incipit* divide il racconto in capitoli. Lo sentiremo tre volte durante il film. Poi subito in una mini ouverture sentiamo il tema dello sciacallo Tabaqui, un personaggio molto negativo, che serve fedelmente Shere-Khan, terrorizzato dalla forza della tigre, e cerca di influenzare l'opinione dei lupi a favore di Shere-Khan. Il tema di Tabaqui viene eseguito dal fagotto:



Esempio 83 – Il tema di Tabaqui.

Il motivo rappresenta un misto di paura e disonestà. Il tema di Shere-Khan viene eseguito dai tromboni che suonano *frullato* e *glissando* e dalle percussioni. La pantera Bagheera ha un tema eseguita dal sassofono con alcuni elementi di jazz che sottolineano la sua plasticità. Un'altra soluzione musicale molto bella è l'utilizzo della musica circense nella scena in cui Mowgli e i suoi fratelli-lupi mostrano al branco le loro capacità di cacciatori, e eseguono una specie di danza molto sincronizzata. La musica non “parla” solo per i personaggi, ma ci trasmette anche le emozioni e perfino il clima, il paesaggio (per esempio il silenzio notturno con alcuni fruscii).

Furono proprio le ricerche di nuove sonorità per la colonna sonora di *Mowgli* a guidare Gubajdulina verso lo studio della musica elettronica. Come ricorda il compositore Stanislav Krejčí, custode del sintetizzatore ANS, Gubajdulina si rivolge a lui spiegando di essere alla ricerca di una sonorità per rappresentare le api selvatiche e di voler provare a comporre per l'ANS<sup>489</sup>. Così la partitura contiene sia musica sinfonica (in prevalenza), sia anche musica elettronica. In particolare si usa lo strumento elettronico Ekvodin<sup>490</sup>. La musica elettronica viene usata per i personaggi negativi e per le situazioni di pericolo, mentre per le parti narrative o liriche l'organico strumentale è abbastanza tradizionale. L'utilizzo di questi due mondi sonori si percepisce chiaramente nell'episodio dello scontro con i cani rossi: all'inizio si sente il sintetizzatore ANS, che rende il ronzio delle api. Mowgli si getta da una rupe nell'acqua per indurre i cani rossi che lo inseguono a fare altrettanto. Quindi a nuoto si avvicina alla riva su cui c'è Bagheera, che con poderosi colpi di zampa colpisce i cani rossi che le arrivano a tiro. Le zampate di Bagheera sono sottolineate dall'orchestra con accordi forti e staccati, che citano alla lettera l'attacco del *Dies Irae* dal *Requiem* di Giuseppe Verdi (1874). Comincia quindi lo scontro vero e proprio, la cui componente visiva è chiaramente ispirata alla battaglia sul lago ghiacciato dei Ciudi dell'*Aleksandr Nevskij* di Ėjzenštejn (1938) con un accompagnamento musicale altamente drammatico e violento. Il primo piano di Mowgli che si erge come un

<sup>489</sup> Inna Novikova, *Pervij v mire muzikal'nyj sintezator bil sovetskim*, «Pravda», 25.04.2003, (<https://www.pravda.ru/eureka/32235-sintezator/>, ultimo accesso: 28.03.2019). Sull'utilizzo del sintetizzatore ANS da parte di Gubajdulina v. p. 36, 212.

<sup>490</sup> Sullo strumento Ekvodin v. p. 186, nota 400.

gigante tra i nemici è accentuato dall'orchestra con il *Dies Irae* in canto gregoriano<sup>491</sup>. Mowgli, ormai adulto, invita gli altri lupi a resistere per difendere il loro territorio invece di scappare per salvare le proprie vite. Dunque è Mowgli a salvare tutto il branco chiedendo ai fratelli lupi di sacrificarsi per la società e per il bene comune, valori appunto tipicamente sovietici. Nel *Maugli* sovietico questa scena della battaglia, totalmente assente nella produzione americana, rappresenta uno dei punti culminanti dell'intero ciclo. Certamente Gubajdulina non si aspettava che i bambini potessero cogliere tutti i simboli e le citazioni musicali di cui è ricca la sua partitura. Ma questo dimostra come il suo atteggiamento non fosse quello di chi compone controvoiglia una musica applicata in cui non crede.

#### 4. Le Novelle spaziali

Nello stesso anno in cui viene 'assemblato' il lungometraggio *Mowgli* Gubajdulina scrive la colonna sonora di un altro cartone animato, *Novelly o kosmose* (*Novelle spaziali*, 1973) del regista Lev Atamanov. La sceneggiatura, opera di Roza Chusnutdinova, prevedeva inizialmente tre episodi di pari durata: i primi due sono inclusi nel film, mentre il terzo, intitolato *Orfeo*, non è approvato dal consiglio artistico del *Goskino* e viene sottoposto dalla censura a drastici tagli<sup>492</sup>. L'episodio descrive Orfeo che siede solitario e piange Euridice, alza con tristezza gli occhi al cielo e si chiede se su altri pianeti ci possano essere creature capaci di apprezzare la sua musica e di condividere il suo dolore. Qui scrive su un pezzo di carta le note di un inno dedicato a Euridice, fa dello spartito una colomba di carta e la lancia nello spazio. In numerosi pianeti gli alieni eseguono questa melodia sui loro strumenti alieni: la musica è un linguaggio interplanetario<sup>493</sup>. Non è chiaro cosa esattamente non sia piaciuto ai censori: forse la solitudine di Orfeo sulla terra è stata letta come un'allusione alla solitudine dei compositori sovietici, rinchiusi oltre la cortina di ferro. Come che sia, l'episodio viene fortemente ridimensionato, lasciando solo l'idea generica della gioia che nasce dal contatto con gli altri pianeti. Le tre piccole novelle di cui è composto il film sono così molto diseguali.

Nella prima, intitolata *Kosmonavt, kotoryj vyletel s opozdaniem ili zemnaja devočka* (*L'astronauta che decollò in ritardo, ovvero la bimba terrestre*) è già evidente l'uso di codici-simboli o di motivi semantici che pervadono tutta l'opera di Gubajdulina. La trama è semplicissima. Un astronauta, dipinto in modo molto convenzionale, deve volare nello spazio su un razzo: il momento solenne è accompagnato dalla vivace marcia suonata da un'orchestra di fiati. All'improvviso una bimbetta lascia cadere la palla, che va a finire oltre il recinto che circonda la pista di lancio del razzo. L'astronauta si piega per raccogliere la palla e lanciarla alla

<sup>491</sup> Il *Dies Irae*, musicato e adattato da decine di musicisti, da Tommaso da Vittoria a Karl Jenkins, è utilizzato nel cinema con grande frequenza. Tra i film più famosi citiamo *The Shining* (1980) di Stanley Kubrick e *Star Wars: Episode IV - A New Hope* (1977) di George Lucas.

<sup>492</sup> Il testo della sceneggiatura sarà pubblicato nella collana *Kinominiatjury*, presso la casa editrice *Goskino*, Mosca 1982.

<sup>493</sup> Ringrazio per l'informazione Georgij Borodin, storico del cinema russo di animazione.



bimba. L'uomo si accinge più volte a partire, ma la bimba lo invita a giocare a palla con lei. Ogni volta che l'astronauta va verso il razzo risuona la vivace musica dei fiati, che indica lo svolgersi 'giusto' della cerimonia, il giusto procedere del tempo. Alla fine l'astronauta gioca con la bambina, la diverte con diversi trucchi con la palla, la bimba smette di piangere e il pubblico vede un primo piano dell'astronauta, e per la prima volta invece del casco chiuso gli appare un viso d'uomo che sorride. In questa figura è facile riconoscere il primo astronauta sovietico, Jurij Gagarin col suo celebre sorriso.

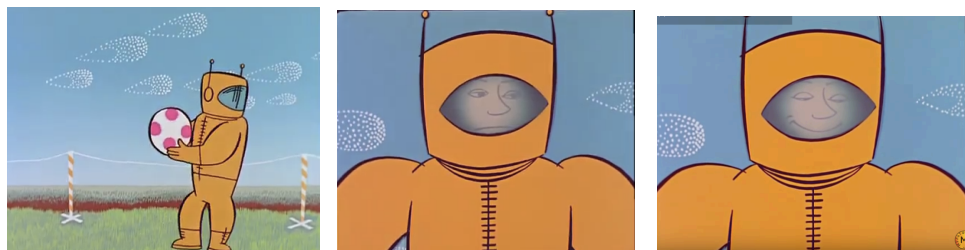


Immagine 38 – Inquadrature dal film *Novelle spaziali*.

A questo punto risuona il tema eseguito dal clarinetto, che convenzionalmente si può chiamare 'tema dell'anima', o dell'umanità.

La seconda novella, *Kosmičeskaja devočka* (*La bimba dello spazio*), narra di una bimba che, giocando in strada, si ritrova lontano da casa; un buon poliziotto la riporta alla mamma. In una realtà spaziale convenzionale vengono trasferiti comuni personaggi terrestri: bambini che giocano in strada, adulti che giocano a carte, meccanici intenti a riparare un oggetto volante, e un poliziotto che regola il traffico stradale.

La terza novella, conclusiva, parla del contatto stabilito fra due pianeti. Come abbiamo detto, la censura cui fu sottoposto il terzo episodio della sceneggiatura spiega la sproporzione di questo episodio, più corto e privo di sviluppo narrativo rispetto ai primi due.

In questo film fa la sua comparsa un tema che ritorna più volte nella musica di Gubajdulina (ad esempio nel film *L'uomo e l'uccellino*, nel *Concerto per fagotto*, nel film *Lo spaventapasseri*): il tema dell'anima e del volo. In generale, la musica di questo film si mantiene pienamente all'interno della tradizione musicale del cinema di animazione sovietico dell'epoca, come, ad esempio, la musica di Moisej Weinberg. Nelle *Novelle* sono molto usati i suoni della musica elettronica, vi sono molti esempi di stilizzazione. Così, nella seconda novella figura un personaggio orientale su un tappeto volante, mentre la musica è ricca del tipico 'colore orientale', con una resa convenzionale della musica orientale mediante un motivo con una terza discendente Re-Do diesis-La diesis del violino solista. Il voluto eclettismo del linguaggio musicale riproduce la mescolanza delle diverse civiltà; oltre ai simboli musicali vengono impiegati anche rumori reali, come, ad esempio, il suono di un motore o di una sirena, oppure il linguaggio umano, registrato e accelerato fino a raggiungere un effetto comico. Sono molto usati i *glissando* di strumenti a fiato in ottone. La musica complicata a bella posta si affianca a stilizzazioni quasi da circo.

Nella terza novella Gubajdulina utilizza una combinazione di pianoforte, che accompagna la scena in cui gli abitanti di un pianeta cercano di osservare al telescopio gli abitanti dell'altro pianeta, e orchestra sinfonica, con l'aggiunta di suoni elettronici quando ormai si verifica il contatto interplanetario. La variopinta serie visuale ricorda i fuochi d'artificio. Il film termina con il tema dell'anima-volo-elevazione eseguito dagli archi. Nel suo insieme, il linguaggio musicale è praticamente identico a quello della composizione *Concordanza* per quintetto di fiati, quattro archi e percussioni, del 1971, di cui la compositrice dirà:

L'idea che perseguivo attraverso questa composizione era quella di trovare il senso della sonorità stessa. Ho scelto determinate unità e raggruppamenti sonori che avessero tra loro rapporti di concordanza e di discordanza e poi ho tentato di verificare se fra quei lati opposti si poteva trovare una certa unità musicale<sup>494</sup>.

## 5. L'uomo e l'uccellino

Due anni dopo le *Novelle spaziali* Gubajdulina scrive la colonna sonora per un altro film sceneggiato da Roza Chusnutdinova e girato dal regista Anatolij Solin, *Čelovek i ego ptica* (*L'uomo e l'uccellino*, 1975).

Il film, un cortometraggio della durata di 9:47, mette in scena la quotidianità del protagonista, un impiegato che abita e lavora in una città industriale. Il suo spazio di vita è limitato alla casa – un appartamento poco arredato, con angoli acuti – e al lavoro – il suo posto di lavoro è rappresentato da un pannello di controllo con pulsanti e leve, accanto a centinaia di persone che lavorano nello stesso spazio in immagini che richiamano Fritz Lang o Jacques Tati, nel film *Playtime* (1967).

A un certo momento l'uomo arriva a casa e posa sul tavolo la gabbia con l'uccellino. Lo sviluppo della narrazione lascia intendere che l'uomo prende con sé l'uccellino perché cerca una via di uscita dal sistema, e che per lo stesso motivo ricorre all'arte – suona e dipinge. Gli archi suonano una serie di *clusters* in successione, producendo un effetto di eco che ricorda il turbinio del vento, il volo: probabilmente simboleggia le riflessioni dell'uomo e dell'uccellino sulla libertà. Segue poi un “dialogo” fra l'uccellino e l'uomo. “Parla” l'uccellino, mentre l'uomo guarda, capisce e per tutta risposta apre lo sportello della gabbia. Così prende avvio la loro amicizia. L'idea centrale è la libertà dell'individuo in una società dominata da regole e costrizioni.

Tutti gli episodi procedono in forma di rondò, con l'alternarsi di episodi di sogno-volo<sup>495</sup> dell'uomo e episodi in cui è l'uccellino a imitare le attività dell'uomo: legge, suona, dipinge, in una sorta di inversione dei ruoli. La città disumana è descritta dalle percussioni e dai pizzicati degli archi. Nel finale del film l'uomo porta in macchina l'uccellino fuori dalla città e lo libera, ma l'uccellino non sa più volare. L'uccellino

---

<sup>494</sup> Restagno, *Gubajdulina*, cit., p. 44.

<sup>495</sup> Cito la compositrice: “While sleeping, we experience time out of time... it is a special time, our essential being. We have three ways of experiencing this essential time: in art, in sleep, and in the Eucharist”, Kurtz, *Biography*, cit. p. 176.

ritorna a piedi verso la macchina e aspetta il ritorno dell'uomo, che però corre via nel bosco, si allontana di alcuni passi dallo spettatore, apre le braccia formando la figura della croce e vola via, allontanandosi dietro lo stormo di gru.

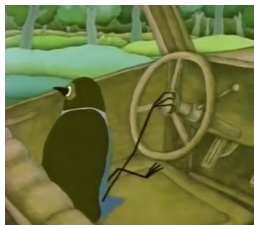


Immagine 39 – Inquadrature dal film L'uomo e l'uccellino.

Nonostante l'utilizzo di tecniche compositive occidentali, nuove per i compositori sovietici dell'epoca, la logica generale di sviluppo della partitura rimane tradizionale, con ampio utilizzo di *Leitmotiv*. È facile individuare temi conduttori come quello della “giungla del capitalismo”, quello dell'uccellino (che può essere interpretato come immagine dell' “anima con le ali tarpate”), o quello del volo e del sogno (quando l'uomo, che è il protagonista, vede in sogno o fantastica sulla natura, i prati, i campi, e così via). Questi temi nascono in stretta connessione con una serie visuale corrispondente, e permangono nel corso di tutto il film.

Il primo materiale musicale, che comincia a risuonare fin dai titoli di testa, ricorda come forma metrica la passacaglia o la sarabanda, e anche se viene presentato con *clusters* dello xilofono e dalla scatola di legno, noi vi leggiamo un rimando ai simboli del corteo funebre e della morte. Questa musica ‘morta’ accompagna le inquadrature dove si vede una città futuristica (per l'epoca) con i grattacieli, le strade simmetriche, ecc. Per sottolineare la mancanza di vita, la disumanità del paesaggio sono qui utilizzati toni grigio-verdi.

Questa musica associata alla morte tornerà in forma di passacaglia nelle ultime scene del film.

Nella partitura si mescolano tutte le “tecniche occidentali proibite”: dodecafonìa, *Walking base jazz*. Dopo i titoli di testa, che scorrono sopra le immagini della città, uno zoom della macchina da presa e il *Walking base jazz* che ne accompagna il passo introducono l'uomo: l'uomo fa la sua prima apparizione in un lungo corridoio e ha una gabbia in mano. Fa dunque qui la sua prima apparizione anche l'uccellino, segnalato da un tema onomatopeico: i passaggi vocali tipici dell'uccellino sono eseguiti dal flauto.



Esempio 84 – Tema dell'uccellino.

Nel tema dell'uccellino riecheggiano ~~qui~~ gli esperimenti di Olivier Messiaen con le registrazioni musicali del canto degli uccelli:

Esempio 85 – Oliver Messiaen, Réveil des oiseaux, Muzyka, Moskva 1981, p. 17.

I due temi (quello dell'uccellino e quello dell'uomo)

Esempio 86 – Tema dell'uomo, il passo trasmesso attraverso il Walking base.

risuonano in forma di contrappunto. Il terzo tema – il tema del Volo – conclude una specie di Esposizione. Non c'è un riferimento diretto alla forma sonata, anzi sarebbe più applicabile la forma di Rondo, perché il gruppo tematico (la musica “morta” eseguita dalle percussioni, il tema dell'uccellino e il tema del volo) viene ripetuto ciclicamente in connessione con le serie visuale corrispondente (la città, l'uccellino, il volo sul bosco). Negli episodi in cui il protagonista legge, suona o dipinge, ad ognuna di queste attività corrisponde invece un diverso tipo di musica: la marcia, un certo tipo di improvvisazione jazzistica o il valzer. Il lavoro compiuto sul materiale musicale è quindi di tipo tradizionale.

Scende la notte e le luci si spengono dietro le finestre dei grattacieli. La musica ricorda alla lontana il tema dell'introduzione. L'uomo si addormenta e sogna la natura: nuvole, alberi, colline. Il sogno non è a colori, ma color seppia. Così nasce un nuovo tema del sogno, che poi si ripete come un *refrain*: lo esegue dapprima il corno, poi subentra l'oboe, e infine il flauto conclude col trillo dell'uccellino. Il tema del volo assomiglia moltissimo al tema del fagotto nel *Concerto* per fagotto e strumenti ad arco grave che la Gubajdulina aveva scritto nello stesso anno. In un'intervista la compositrice spiegava “la trama” del concerto come una lotta tra l'individuo (fagotto) e la società, che alla fine distrugge l'individuo.

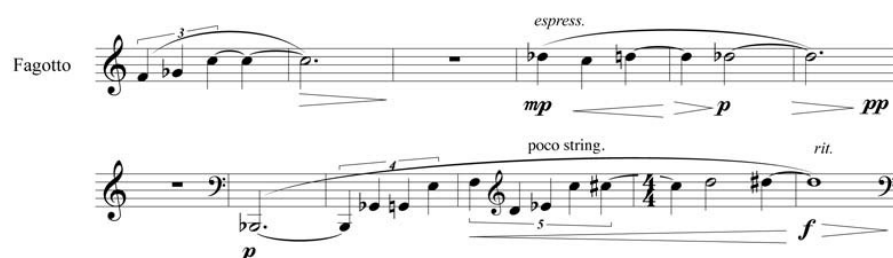


Esempio 87 – Alban Berg, Sonata per pianoforte op. 1, Muzyka, Moskva 1985, p. 3.

Il tema è scritto nello stile del postromanticismo: lo si potrebbe ascoltare in Gustav Mahler, Arnold Schönberg o Alban Berg.



Esempio 88 – Tema del Sogno-volo.



Esempio 89 – Tema del fagotto dal Concerto per fagotto e strumenti ad arco gravi di Sofia Gubajdulina (Concerto For Bassoon And Low Strings, G. Schirmer, Inc. 2001).

Un'altra apparizione del tema che appartiene allo stesso nucleo semantico di croce-volo-esaltazione si trova nel Concerto per orchestra sinfonica e jazz band di Sofija Gubajdulina (1976):



Esempio 90 – Tema del sassofono dal Concerto per orchestra sinfonica e jazz band (1976) di Sofija Gubajdulina (Koncert dlja dvuch orkestrrov. Partitura, Sovetskij kompozitor, Moskva 1985, p. 33).

Nell'episodio successivo l'uomo si sveglia nella sua stanza. Il pavimento quadrato, gli angoli acuti, tutto contrasta con il sogno. Dopo qualche secondo di silenzio compare un nuovo, gioioso tema. Una sorta di marcia-valzer, scritta in Mi bemolle maggiore.

La marcia non solo non è atonale, ma anche dal punto di vista formale rinvia a modelli neoclassici. Si tratta di un periodo classico composto di due frasi, naturalmente con l'aggiunta di qualche irregolarità e dissonanza, e di battute "superflue".



Esempio 91 – Il tema del Marcia-Valzer.

L'uomo fa colazione e legge il giornale. L'uccellino si unisce a lui per la colazione e l'idillio mattutino viene interrotto dal battito delle ore. Suonano le 7:00 e l'uomo deve andare a lavorare, il tempo destinato a se stesso è terminato. Il rintocco delle campane come richiamo alla quotidianità, a ritmi imposti, risuonerà di nuovo alla fine del film.

Di nuovo la musica è "morta", eseguita dalle percussioni, ci viene mostrata la "giungla del capitalismo", con infinite case e strade. Una folla di persone, tutte simili fra loro, vanno al lavoro lungo strade che si somigliano tutte, stanno sedute in scomparti uguali davanti a pannelli di controllo identici; uniformi e pannelli hanno dei numeri, come nel celebre *Noi* di Zamjatin la gente non ha nome, ma solo numeri. Riavvicinandosi alle scene iniziali del film la musica delle percussioni ricorda una marcia funebre. Il piano visivo riecheggia fortemente il film *Metropolis* di Fritz Lang (1927). D'un tratto l'uomo si addormenta davanti al suo pannello, e per un attimo di nuovo risuonano i temi dell'uccellino e della libertà.

Tornato a casa, l'uomo trova l'uccellino seduto in poltrona, che legge il giornale; gli toglie il giornale, gli dà il beccame e si mette a disegnare. Il disegno è accompagnato da un tema che passa dal trombone al fagotto, dal fagotto alla tromba. Ancora una volta si tratta di un episodio tonale. Risuona un Valzer in La bemolle maggiore, scritto con un riverbero che gli conferisce una certa astrattezza. L'uomo cerca di rappresentare sulla carta la natura, disegna un mazzo di fiori. C'è una certa somiglianza col tema del corno, che abbiamo già sentito nell'episodio del sogno.

Il giorno dopo, tornando dal lavoro, egli trova l'uccellino che suona del jazz al piano. Si alternano poi immagini di sonno e veglia dell'uomo. Nella musica sono suoni che occupano estremi opposti: archi e fiati "vivi", vibranti, e percussioni e xilofoni "morti". Egli si addormenta al posto di lavoro con la testa sul pannello di comando e comincia a volare sopra colline e alberi. L'unione di due realtà diverse è accompagnata dalla sovrapposizione di due piani musicali: meccanico e sognante.

Un giorno, tornato a casa, l'uomo decide di lasciar libero l'uccellino. Dal punto di vista sonoro, è molto riuscita la trovata del regista di utilizzare qui, per l'unica volta, il rumore e non la musica: quando l'uomo apre la finestra per far volar via l'uccellino, nella stanza irrompe il rumore vero della città. Ma l'uccellino salta giù dal davanzale nella stanza e cammina (non vola!) nella stanza accanto. Per la prima volta qui l'immagine dell'uccellino coincide con la musica 'morta', meccanica. L'uccellino, davanti allo specchio, comincia a disegnare il suo autoritratto sotto forma

di uomo col becco, palese riferimento a Magritte. Riappare il tema del valzer, che risuonava mentre l'uomo disegnava.



Esempio 92 – Il tema del Valzer.

Una musica vivace di archi e fiati illustra l'uscita dell'uomo e dell'uccellino dalla città. Essi viaggiano in mezzo a infiniti grattacieli e raggiungono la campagna e per la prima volta vediamo il colore verde: ciò significa che per la prima volta il paesaggio non è sognato, ma reale. Dal punto di vista drammaturgico, questa sequenza è fatta di continue intensificazioni.

L'uomo libera l'uccellino fuori dalla macchina, ma l'uccellino non sa più volare. Risuona il tema secco della passacaglia, l'uccellino ritorna a piedi verso la macchina e i suoi passi sono accompagnati da pizzicati di strumenti ad arco e dalla scatola di legno. Si può dire che qui viene utilizzato il simbolismo musicale proprio del linguaggio sinfonico di Šostakovič. Spesso, infatti, troviamo in Šostakovič il pizzicato per esprimere qualcosa di impersonale: l'esempio che torna alla memoria è il *fugato* della settima parte della *Sinfonia n. 14 in Sol maggiore per soprano, basso archi e percussioni, op. 135* di Šostakovič. La sinfonia è in sostanza un Requiem, e la settima parte è scritta sui versi di Apollinaire *À la Santé*. La strumentazione è la stessa: archi che suonano *pizzicato* e *col legno*, la scatola di legno. In Šostakovič questi simboli della morte, questa *danse macabre*, risalgono a loro volta a Musorgskij.





*Balagan* è un film destinato a pubblico adulto, che si basa su diverse opere teatrali di Garcia Lorca (*L'amore di don Perlimplino*, *La calzolaia prodigiosa* e *Il teatrino di Don Cristóbal*) mescolati a comporre una storia unica. Il film esce in due versioni: la prima, tagliata, non ha avuto grande diffusione, mentre la seconda, prodotta nel 1983 su richiesta di uno studio inglese, non ha avuto proiezioni pubbliche in URSS<sup>496</sup>.

La sceneggiatura del film riserva un ruolo molto importante alla musica e, in particolare, al canto. L'azione si sviluppa sul palcoscenico di un teatrino itinerante e la trama narra della giovane Rosita, data in sposa per il suo denaro al vecchio don Cristobal, di tradimenti e amori fugaci; ma nella seconda parte prevale l'intreccio di *L'amore di don Perlimplino*: Rosita soffre per amore di un giovane sconosciuto e l'anziano marito si traveste da giovane e si trafigge con un pugnale.

Il ruolo della musica è così rilevante, che essa non solo illustra la trama, ma letteralmente la crea. Nella prima parte del film Gubajdulina fa ampio uso della stilizzazione, e quindi udiamo canzoni popolari andaluse, la musica che accompagna la corrida e il tipico semirecitativo caratteristico del teatro delle marionette; nella seconda parte, incentrata non su eventi esterni, ma sulle intime emozioni dei protagonisti, risuona invece una musica molto espressiva, che non rinvia a modelli precisi. L'unione, o per meglio dire, la fusione fra la sequenza visuale e quella musicale si realizza attraverso la rappresentazione di scale e gradini che scorrono le une sugli altri, avvolte dalla nebbia, col canto di Rosita, che scende lungo i gradi della gamma. Si tratta probabilmente di una allusione alla composizione *Stupeni (Gradi, o Gradini, 1972)*, per orchestra sinfonica, composta da Gubajdulina su testo di Rainer Maria Rilke (dal ciclo *Marienleben*), dove ciascuno dei sette movimenti rappresenta una discesa verso la morte. In uno stato prossimo alla pazzia, Rosita gira in tondo ripetendo di continuo: Muoiono d'amore i rami" (¡Se mueren de amor los ramos!), in un modo che ricorda il comportamento di Gelsomina in *La strada* di Fellini. L'interprete della parte di Rosita è la straordinaria cantante Valentina Ponomareva<sup>497</sup>, che ha lavorato nei generi musicali più diversi, dalla romanza tzigana all'improvvisazione jazzistica alla musica sperimentale d'avanguardia. Il fulcro, la sostanza del film sta proprio nell'eccezionale espressività del suo canto. Interprete della principale parte maschile è invece il grande attore e regista Rolan Bykov (1929-1998), che qualche anno dopo avrebbe invitato Gubajdulina a scrivere la musica per il film *Čučelo (Lo spaventapasseri, 1984)*, una delle principali opere scritte dalla compositrice per il cinema.

Il comune lavoro a *Balagan* propizia la nascita di un'amicizia umana e professionale con la regista Ideja Garanina. Come già detto, le due artiste lavorano insieme a un secondo film: *Koška, kotoraja guljala sama po sebe (La gatta che andava in giro da sola)*. In entrambi i film della Garanina Valentina Ponomareva ha un ruolo molto importante. A più riprese (nel 1983 e 1987 a Mosca e nel 1991 in

---

<sup>496</sup> Ringrazio per l'informazione Georgij Borodin, storico del cinema russo di animazione.

<sup>497</sup> Valentina Ponomareva (nata il 10 luglio 1939 a Mosca) cantante russa, interprete di romanze e vocalista jazz. Ha lavorato nel mitico teatro tzigano *Romen* di Mosca, interpretato film, collaborato con gruppi rock e di avanguardia.

Svizzera al Music Festival Davos)<sup>498</sup>, Gubajdulina invita la Ponomareva a prendere parte a concerti del gruppo *Astreja*.

*La gatta che andava in giro da sola* è un film di animazione della durata di 70 minuti girato presso lo studio *Sojuzmul'tfil'm* nel 1988<sup>499</sup> e basato sull'omonima fiaba di Rudyard Kipling.

La scelta di questo testo è tutt'altro che casuale, poiché dietro quella che sembra una fiaba per bambini si nasconde un racconto sull'evoluzione della società umana, su come una donna si è creata una famiglia, una casa, ammansando animali selvatici e chiamandoli al suo servizio. Solo una gatta rifiuta di sottomettersi completamente, dettando le proprie condizioni per la vita in comune.

È possibile che una regista donna come Garanina sia stata attratta da un intreccio in cui l'eroina è una madre di famiglia primitiva, intelligente, lungimirante, dotata delle capacità soprannaturali della magia, di cui si serve a favore della propria famiglia. Nella letteratura, e anche nella coscienza russa, esiste la figura della donna dalla forza soprannaturale, che “entra nell'isba in fiamme, ferma il cavallo al balzo”<sup>500</sup>, ma spesso questa eroina russa arriva a compiere grandi imprese per disperazione, perché non c'è una via d'uscita, mentre per il resto del tempo sopporta pazientemente botte e umiliazioni. La donna eroina di Kipling è invece chiaramente consapevole della propria superiorità intellettuale, e credo che proprio a questo tipo sociale di donna indipendente, forte, di successo, appartenessero sia la regista Garanina, sia la stessa Gubajdulina. Quest'ultima afferma di non avere mai provato sulla propria persona nell'URSS la disparità di genere<sup>501</sup>. Il problema della differenza fra i sessi la interessava però sul piano filosofico e aveva dedicato molte letture a questo tema. Per quanto la riguardava, essa era giunta alla conclusione che la coscienza maschile e quella femminile si differenziassero nettamente, e in sé percepiva una chiara prevalenza del tipo femminile, caratterizzata per lei dal pensiero ‘verticale’, cioè dalla compresenza di diversi strati di pensiero ed emozione; la coscienza maschile, invece, non sperimenta questo caos, per lei tutto è chiaro e semplice, e i pensieri sono orizzontali e lineari. Gubajdulina sostiene di aver lavorato su se stessa, esercitandosi a scegliere solo una linea di pensiero, quella più importante, e che solo così ha imparato a costruire in modo logico il discorso e, più in generale, la propria vita.

---

<sup>498</sup> Esiste la registrazione dal vivo del concerto eseguito al Davos Music Festival del 1991 (Sofia Gubajdulina, Valentina Ponomareva, Mark Pekarsky, Victor Suslin, *Astreja - Music From Davos*, Leo Records, CD LR 181).

<sup>499</sup> Una versione precedente fu girata nel 1968, sempre presso lo studio *Sojuzmul'tfil'm* dalla regista Aleksandra Snežko-Blockaja con il titolo *Kot, kotorij guljal sam po sebe* (*Il gatto che se ne andava da solo*).

<sup>500</sup> Citazione dal poema di Nikolaj Nekrasov (1821-1877), *Moroz krasnyj nos* (*Gelo naso rosso*).

<sup>501</sup> Dopo la rivoluzione del 1917 fu proclamata la parità di diritti fra uomo e donna (compreso il diritto di voto); la donna doveva conciliare il lavoro per la costruzione del comunismo con l'educazione dei figli, questo portò a una grave crisi demografica, e verso la metà degli anni Trenta ci fu un cambio di politica verso valori familiari più tradizionali; tuttavia dopo la guerra del 1941-1945 il numero dei caduti in guerra fra la popolazione maschile era così alto, che le donne svolgevano davvero le funzioni più diverse, comprese le ‘professioni tipicamente maschili’, mentre lo Stato assicurava asili gratuiti e sussidi per le ragazze madri.

Fin dalla prima lettura della sceneggiatura Gubajdulina comprende che le si aprono grandi possibilità di sperimentazione musicale. Le possibilità tecniche offerte dalla registrazione consentivano di fissare più strati di suono (26 canali di registrazione), per poi riunirli insieme a piacere, decidendo quali di essi fossero da mettere in primo piano. Veniva registrato a parte il suono dell'organo, poi la voce della cantante, ancora a parte l'orchestra sinfonica e il complesso degli strumenti a percussione sotto la direzione di Mark Pekarskij. Oltre ai coloriti timbri musicali, nel film aveva un ruolo di rilievo la simbologia del colore. Come afferma l'autrice:

come compositrice, avevo trovato molto interessante la simbologia del colore, che si intreccia strettamente con quella dei pianeti e degli elementi... Nella sceneggiatura ci sono tre animali: un cane, un cavallo e una mucca, e ciascuno di essi è collegato con un elemento, con un pianeta e un colore<sup>502</sup>.

Nel racconto di Kipling, per tranquillizzare un bambino spaventato dal buio, una gatta gli racconta la storia dei rapporti fra l'uomo e il mondo animale. Tanto tempo prima il cane, il cavallo e la mucca erano esseri selvaggi e solo la saggezza della donna li ha resi così come sono ora: per del buon cibo e un tetto sicuro essi hanno rinunciato alla loro indipendenza. Solo la gatta non ha accettato di sacrificare la propria libertà, dichiarando che berrà il latte e si riscaldere vicino al focolare, e in cambio terrà buono il bambino, ma purché non gli tiri la coda e a condizione di rimanere "la gatta che va in giro da sola". In russo questa espressione è diventata idiomatica, a significare l'indipendenza di vedute e comportamenti: e proprio così si può definire la scelta di vita di Gubajdulina, la sua totale libertà e indipendenza interiori<sup>503</sup>.

La sceneggiatura ha una struttura ciclica e al centro della composizione vi sono tre incantesimi della donna. Nel primo essa si rivolge al fuoco e gli chiede un amico e una guardia fedele (il cane); nel secondo, rivolta al sole, gli chiede un aiutante fedele, com'è il vento per il sole, e le giunge il cavallo. Nel terzo incantesimo la donna si rivolge alla luna chiedendole una nutrice, ed ecco la mucca. I titoli di testa sono accompagnati dalla musica delle stelle, cosmica: nel registro alto gli archi suonano senza interruzione il tono di riferimento tonale Sol diesis con un tremolo microcromatico, mentre gli intervalli sparsi eseguiti al pianoforte sul registro alto assomigliano allo sfarfallio di stelle lontane. Al termine del film risuona la medesima musica: il tema della gatta sullo sfondo del tema del cosmo, dei pianeti.

Quasi all'inizio del film si riconosce il *Leitmotiv* della gatta, eseguito da un flauto contralto, e qui la prima metà del tema, con i suoi ampi intervalli, ricorda i movimenti flessuosi della gatta, mentre nella seconda parte si sente chiaramente il tema, che abbiamo già più volte incontrato, della libertà-volo-elevazione:



Esempio 94 – Il tema della gatta.

<sup>502</sup> Venžer, *Sotvorenje*, op. cit., p. 93.

<sup>503</sup> Un'altra prova della popolarità del racconto di Kipling in Russia è la canzone dal medesimo titolo lanciata dal leggendario complesso rock *Mašina vremeni* nel 1987 (un anno prima del cartone animato).



Immagine 40 – Inquadrature dal film La gatta che andava in giro da sola.

Fra i tre incantesimi sono inseriti tre episodi. La gatta racconta al bambino del male fatto dall'uomo alla natura tagliando i boschi e uccidendo animali rari, parla del fiducioso cavallo Quagga, “del quale l'uomo ha cancellato per sempre le tracce sulla terra solo per divertirsi”. Dopo il secco, dissonante suono di *cluster* all'organo, in una ripresa rallentata si vede il cavallo morente. “Per questo ora esiste la Lista rossa, per conservare le specie di animali e piante in via di estinzione”, continua la gatta. Si sente poi l'assordante rumore di uno sparo, che trascorre in *glissando* discendente da parte dei *clusters* suonati dall'organo. E questo elemento musicale (lo sparo – il *glissando* discendente dell'organo) si ripete nove (sic!) volte, mentre sullo schermo vediamo un animale che corre e, dopo lo sparo, cade morto.

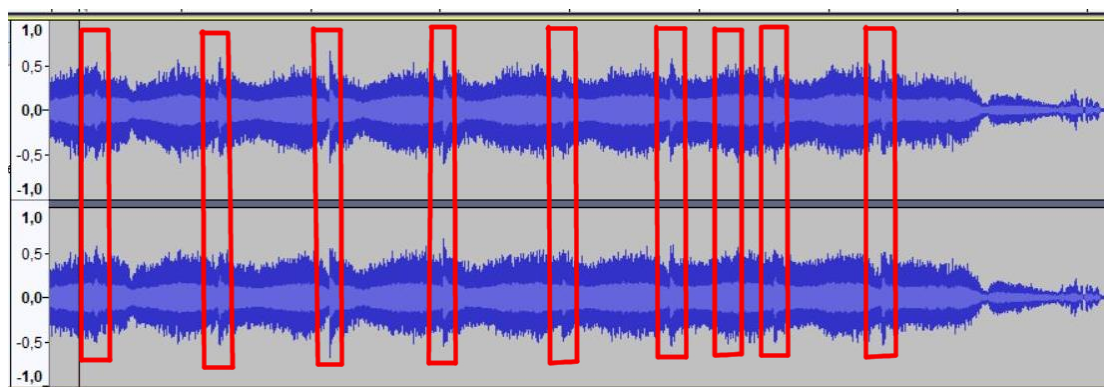


Immagine 42 – Lo spettro sonoro del frammento dal film La gatta che andava in giro da sola che illustra i nove spari che uccidono gli animali.

La soluzione audiovisiva di questo episodio, con la sua ripetizione ossessiva, è molto efficace: per forza e tipo di impressione prodotta questo episodio si può confrontare con la scena finale di *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni, quando la protagonista guarda la villa del suo capo, mentre per dieci volte di seguito, con variazioni minime, si ripetono le inquadrature dell'esplosione della villa<sup>504</sup>.

<sup>504</sup> «Dopo l'esplosione iniziale, nel lento avvicinamento della macchina da presa, quelle seguenti si alternano in modo sempre più ravvicinato per giungere al boato finale, preparato da ben tre colpi scanditi metronomicamente al battito di un secondo, quasi fossero una cadenza musicale». Cito la descrizione dell'episodio dal libro di Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, Marsilio, Venezia 2012, p. 177.

Il secondo episodio è collegato con il dominio dello spazio: un coro infantile scandisce il ritornello: “cosa c’è là, oltre l’orizzonte? Cosa c’è oltre l’orizzonte?”, mentre una voce fuori campo racconta delle cime e dei deserti conquistati dall’uomo. Dopo il terzo incantesimo abbiamo la sinfonia dei colori: in musica questo episodio viene reso con una vibrazione appena percettibile di strumenti a corda e a percussione nel registro alto e dal suono di un secchio di latta e di latte che vi gocciola dentro (il suono riproduce il contrasto di alto, celeste, e quotidiano, il secchio per la mungitura). L’enumerazione degli elementi della natura secondo i colori è accompagnata nella musica da una sequenza di triadi ascendenti, che sottolinea ancora una volta il cromatismo del suono e del colore.



Immagine 41 – Inquadrature dal film *La gatta che andava in giro da sola*.

Una parte della partitura per orchestra di *La gatta che andava in giro da sola* fu utilizzata più tardi in *Pro et Contra* (*Sinfonia per orchestra*, 1989). Ed è interessante il fatto che il lavoro sulla simbologia del colore non tarda a manifestarsi anche nella produzione principale, non per il cinema, di Gubajdulina, nell’opera *Alleluja* per coro e orchestra, organo, voce bianca e proiettori luminosi (1990)<sup>505</sup>.

Quanto detto sopra ci consente di concludere che ogni esperimento (riuscito o no) nel campo delle colonne musicali si rifletteva e trovava un’eco anche nella produzione principale di Gubajdulina. Il motivo è che la compositrice è rimasta fedele a se stessa non solo al livello del linguaggio musicale, ma anche sul piano del contenuto. Tutta la sua opera è rivolta verso l’alto, verso la comprensione della vita, della missione dell’uomo: “Tutto ciò che scrivo, lo scrivo per la perfezione suprema, Dio, l’Assoluto”<sup>506</sup>.

<sup>505</sup> Sulla concezione del colore in *Alleluja* si vedano le parole di Valentina Cholopova: «Affrontando la letteratura specifica sul colore, Gubajdulina ha trovato una simbologia a lei vicina nel ‘meccanismo’ stesso di formazione del colore. Perché si materializzi un qualche colore dello spettro solare, il raggio di luce bianca, che cade su una superficie, deve perdere una parte delle sue componenti. Vale a dire: qualsiasi colore è il risultato del colore bianco che ha sacrificato una propria parte. La nascita di ogni colore comporta un’appropriata percentuale di ‘sacrificio’ e in tal senso la compositrice ha elaborato una propria ‘scala di vittime sacrificali cromatiche’: giallo 1:7, arancione 2:6, Azzurro 3:5, verde e porpora 4:4, rosso 5:3, blu 6:2, viola 7:1. Questa gamma di colori base è completata agli estremi dal colore di sintesi, bianco (0:8), e dal colore assente, nero (8:0)». Citato in: Restagno, *Gubajdulina*, cit., p. 255.

<sup>506</sup> *Byt’ orakulom*, TRK-Tatarstan-Novyj Vek, 2017 [https://www.youtube.com/watch?v=PCF9aZ\\_PG98](https://www.youtube.com/watch?v=PCF9aZ_PG98) (ultimo accesso: 17.12.2018).

## CONCLUSIONI

Come abbiamo visto nelle pagine precedenti, il cinema di animazione sovietico partecipa a pieno titolo alla storia culturale del paese: le sperimentazioni di avanguardia degli anni '20-'30, il trionfo del realismo socialista, delle tematiche patriottiche e della pedagogia socialista negli anni dello stalinismo, il nuovo sperimentalismo che accompagna il disgelo, condito di allusioni esopiche al totalitarismo e critiche al regime, il lirismo malinconico dell'intelligencija disillusa e ripiegata su se stessa negli anni della stagnazione... tutto si riflette e trova espressione nei film di animazione, che raramente sono pensati davvero a misura di un pubblico infantile e mai si propongono quale unico fine il divertimento spensierato. Non è un caso quindi che le colonne sonore dei cartoni animati sovietici siano opera di alcuni tra i compositori più noti e importanti del XX secolo, da Šostakovič a Weinberg, da Šnitke a Sofija Gubajdulina, in un paese che conosce sodalizi quale quello famosissimo tra Ėjzenštejn e Prokof'ev (*Aleksandr Nevskij*, 1938), e quello meno noto tra Kozincev, Trauberg e Šostakovič (v. p. 45).

Pagina non marginale della cultura russa e sovietica, il cinema di animazione s'inserisce perfettamente nel quadro generale della ricerca e della sperimentazione artistica del ventesimo secolo, a volte per contatti diretti tra personalità della cultura russa, europea e americana, che nonostante le rivoluzioni, le guerre mondiali e la guerra fredda non sono mai cessati — ricordiamo i famosi viaggi di Majakovskij (luglio – novembre 1925) e di Ėjzenštejn (maggio 1930 – maggio 1932) negli USA e in Messico, e viceversa i viaggi e i soggiorni in Russia di decine di artisti, scrittori e intellettuali, da Filippo Tommaso Marinetti<sup>507</sup> a Walter Benjamin<sup>508</sup>, da Curzio Malaparte<sup>509</sup> a Romain Rolland (1935) e André Gide (1936), senza dimenticare la produttrice teatrale e regista americana Hallie Flanagan<sup>510</sup> — a volte in parallelo,

---

<sup>507</sup> Sul viaggio di Marinetti a Mosca e a Pietroburgo (1914) cfr. Vladimir Pavlovic Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Skira, Milano 2008.

<sup>508</sup> Al soggiorno in Russia (dicembre 1926 – gennaio 1927), motivato in parte dall'amore per la rivoluzionaria Asja Lacis, sono dedicate le pagine del suo *Moskauer Tagebuch*: Walter Benjamin, *Diario moscovita*, prefazione di Gershom Scholem, a cura di Gary Smith, Torino, Einaudi, 1983.

<sup>509</sup> Curzio Malaparte soggiorna in URSS nel 1929. Ai suoi rapporti culturali con la Russia, un *fil rouge* che attraversa l'intera opera malapartiana cui non è stata sinora prestata la meritata attenzione, è dedicata una recente tesi di dottorato: Carla Maria Giacobbe, *Kurt Erich Suckert e la Russia. Nuove prospettive di studi malapartiani*, consultabile online all'indirizzo [https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/558721/982334/phd\\_unimi\\_R10831.pdf](https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/558721/982334/phd_unimi_R10831.pdf).

<sup>510</sup> Hallie Flanagan aveva visitato la Russia nel 1926 nell'ambito di un viaggio di studio in Europa finanziato da una borsa di studio della fondazione Guggenheim. Gli incontri con gli artisti russi, la visita dei teatri, la conoscenza degli esperimenti che venivano compiuti dai bolscevichi in ambito culturale la impressionano profondamente, così come la coesistenza di gravi problemi abitativi e ampi spazi destinati alla vita culturale. Quando nel 1929 il presidente Roosevelt la nomina capo del *Federal Theatre Project* Hallie Flanagan 'importa' negli Stati Uniti l'esperienza teatrale della *Sinjaja Bluz*. Cfr. Ivan Kurilla, *Zakljatye druž'ja. Istorija mnenij, fantazij, kontaktov, vzaimo(ne)ponimanija Rossii i SŠA*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2018.

come dimostrano le mai sopite discussioni sul futurismo italiano e russo o, in un ambito più specifico, quelle sulla paternità del suono disegnato, tra la sperimentazione sovietica del laboratorio *Mul'tzvuk* e Norman McLaren (v. p. 13).

Di particolare interesse per la storia del cinema di animazione sovietico appare il confronto con la grande patria della cinematografia del XX secolo: Hollywood.



*Immagine 43 – L'orso Miša offre pane e sale a Mickey Mouse, giunto a Mosca in occasione del suo 60° compleanno. Il primo a sinistra nella foto è il regista Fedor Chitruk (15 ottobre 1988).*

La cultura russa dialoga con quella americana su vari piani: da un lato si hanno scambi di visite più o meno ufficiali, come nel caso dei già citati lunghi viaggi di Majakovskij e Ėjzenštejn e di Hallie Flanagan. Dall'altro si assiste alla penetrazione capillare della cultura russa in quella americana, penetrazione che era iniziata già alla fine del XIX secolo e che si rafforzerà notevolmente con la grande ondata di emigrazione seguita alla rivoluzione del 1917: tre delle quattro principali case cinematografiche americane sono fondate da russi e polacchi, spesso ebrei, tutti ex sudditi dell'Impero russo: la Metro-Goldwin-Mayer (che riunisce gli studi fondati da Szmuel Gelbfisz e Lazar Meir), la Warner Bros. (fondata dai quattro fratelli polacchi Wonskolaser), la 20th Century-Fox (che riunisce vari studi tra cui la 20th Century Pictures fondata da Iosif Michajlovič Šejnker. Per altro ricordiamo che Fox era un ungherese, Vilmos Fried, la cui madre si chiamava Fuchs).

Per ciò riguarda più strettamente il tema di questo lavoro tra i protagonisti più interessanti di questo dialogo c'è senza dubbio Walt Disney, uno dei padri dei film d'animazione, il cui contributo più grande alla settima arte è visto da molti nella creazione di un rapporto del tutto nuovo fra cinema e musica: *Premi speciali* sono attribuiti nella Notte degli Oscar 1942 a Walt Disney, William Garity, John N. A. Hawkins e alla RCA Manufacturing Company “per il loro straordinario contributo al

progresso dell'uso del sonoro nel cinema" e a Leopold Stokowski, direttore dell'Orchestra di Filadelfia, "per il suo contributo alla realizzazione del progetto"<sup>511</sup>.

Molto prima della creazione di *Fantasia* Disney, resosi conto dell'importanza della colonna sonora, aveva ingaggiato il compositore Carl Stalling, da lui conosciuto all'inizio degli anni '20 nella sala cinematografica in cui Stalling accompagnava all'organo i film muti. A Stalling si deve l'idea di non adattare a posteriori la musica all'azione filmica, ma di plasmare quest'ultima su una colonna sonora preparata in precedenza<sup>512</sup>, nonché l'invenzione di un sistema per la sincronizzazione di musica e immagine ("tick system") che è all'origine di ciò che sarà poi noto come *Mickey Mousing*. Ma soprattutto si deve a Stalling la nascita della serie di cortometraggi animati noti come *Silly Symphonies* (*Sinfonie allegre*), una serie di corti musicali in cui figure inanimate (e mai personaggi fissi) prendono vita e danzano al ritmo della musica composta dallo stesso Stalling<sup>513</sup>. La denominazione 'sinfonie', suggerita da Stalling per evitare quella troppo banale di musical<sup>514</sup>, ci porta a ciò che è visto come un altro grande merito storico di Disney: l'aver avvicinato la musica classica al grande pubblico, rendendola accessibile e interessante:

Un suo [di Disney. A.Zh.] non piccolo merito storico riguarda specificamente il campo della musica del nostro secolo: questo campo era frastagliato e diviso, Walt Disney ha saputo gettare non pochi ponti tra le opposte sponde della popolare musica leggera e dell'elitaria musica classica<sup>515</sup>.

Un esempio emblematico di questo 'ponte' gettato tra cultura alta e cultura popolare è l'apparizione di Mickey Mouse nella veste di virtuoso del pianoforte nel cartone animato *The Opry House* (1929) di cui abbiamo già parlato nel capitolo I (v. p. 14). La performance di Mickey Mouse, rumorosamente applaudito da un pubblico di campagnoli (tra cui la mucca Arabella in una delle sue prime apparizioni) ha inizio con il *Preludio in do diesis minore* op. 3 n. 2 di Sergej Rachmaninov, seguita da un pastiche di diversi brani di musica classica, tra cui la *Rapsodia ungherese* n. 2 di Franz Listz e arrangiamenti dalla *Carmen* di George Bizet. La scena si conclude con il pianoforte che insegue Topolino cercando di mordergli il sedere, evidentemente

---

<sup>511</sup> «In 1942, Walt received another Honorary Oscar for the creation of *Fantasia*, and more specifically for the film's contribution to sound design. For the production of the film, designers and technicians at the Walt Disney Studios developed a new sound system, known as "Fantasound" that approximated the experience of hearing a live orchestra in a symphony hall. The system was the precursor to today's Surround Sound, with speakers placed strategically around the sides and back of the audience chambers. Honored along with Walt Disney were Bill Garrity, John Hawkins, and the RCA Manufacturing Company. *Fantasia* conductor Leopold Stokowski was also awarded an Honorary Oscar in 1941 for his contributions to the project» (<https://www.waltdisney.org/blog/look-closer-recap-walts-honorary-oscar>, ultimo accesso 19.10.2019).

<sup>512</sup> Roman Vlad, *L'anima musicale di Topolino*, in: *Topolino 60 anni insieme*, Mondadori, Firenze 1994, p. 162.

<sup>513</sup> Cfr. *An Interview with Carl Stalling*, intervista a Carl Stalling raccolta da Michael Barrier, Milton Gray e Bill Spicer, pubblicata in *Funnyworld*, 13, 1971, pp. 21-27 e riproposta in: *The Cartoon Music Book*, ed. by Daniel Goldmark e Yuval Taylor, a cappella Books, Chicago 2002, pp. 37-60.

<sup>514</sup> *An Interview with Carl Stalling*, cit., p. 41.

<sup>515</sup> Vlad, *L'anima musicale di Topolino*, cit., p. 177.



scontento dell'esecuzione di cui invece si dichiara entusiasta Rachmaninov in persona<sup>516</sup>.

Confrontare *The Opry House* con il cortometraggio realizzato due anni dopo in Russia da Nikolaj Voinov (*Il preludio di Rachmaninov*, 1931; v. p. 14) permette di vedere con chiarezza come il cinema di animazione avesse in Russia ai suoi esordi un segno opposto a quello del cartone animato americano. Se per Walt Disney lo scopo fondamentale era l'intrattenimento divertente — il pianoforte che insegue Topolino — l'animazione sovietica è caratterizzata fino alla metà degli anni '30 da un carattere marcatamente sperimentale e di avanguardia, reso possibile dalla assenza di quelle preoccupazioni strettamente commerciali che invece sono imprescindibili per Walt Disney. Il classico *Fantasia*, oggi considerato uno dei suoi capolavori, rischia di provocare il fallimento dell'azienda, che si salva solo grazie al film successivo, il semplice e economico cartone animato *Dumbo* (1941). Il pubblico americano è infatti spaventato e spiazzato dal netto cambio di stile della Disney, che promuove *Fantasia* come un film colto, artistico, tutt'altro che 'per bambini'<sup>517</sup>.

Il cortometraggio di Voinov, in cui forme geometriche si muovono sullo schermo e 'illustrano' le frasi musicali con effetti simili, anche se tecnicamente rudimentali, a quelli che caratterizzano la *Toccata e fuga in Re minore* di Johann Sebastian Bach tradotta in linee animate da Oscar Fishinger per il film *Fantasia*, non deve misurarsi né con il mercato, né con studi di registrazione e distributori. Tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 il cinema di animazione attraversa in URSS una fase di sperimentazione rivoluzionaria, che vede coinvolti i migliori artisti dell'epoca: come abbiamo raccontato nel capitolo I, Cechanovskij inviata il compositore Deševov a musicare il primo film sonoro della storia sovietica, ingegneri e compositori lavorano insieme alla creazione del 'suono disegnato', mettendo al servizio del cinema innovazioni tecnologiche e scoperte nate in altri settori e destinate a usi poco artistici quali la possibilità di telecomandare via radio carri armati e ordigni esplosivi, o di intercettare conversazioni attraverso microspie.

Liberi da preoccupazioni commerciali, gli animatori sovietici sono però rigidamente vincolati dalla politica culturale del paese: sarà proprio quella a determinare la svolta che viene convenzionalmente definita 'disneyzzazione'.

---

<sup>516</sup> Nonostante l'odio per il suo troppo popolare preludio, che si vedeva costretto a suonare in ogni circostanza, Rachmaninov avrebbe detto a Walt Disney: "I have heard my inescapable piece done marvelously by some of the best pianists, and murdered cruelly by amateurs, but never was I more stirred than by the performance of the great maestro Mouse" ("Ho sentito il mio inevitabile pezzo suonato meravigliosamente dai migliori pianisti e crudelmente massacrato da dilettanti, ma non sono mai rimasto tanto colpito quanto dalla performance del grande maestro Mouse"). Ivan Raykoff, *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 14.

<sup>517</sup> "Futurist, surrealist, abstract artist: those are not customary descriptions of Walt Disney, yet they all fit. People who insist on pigeonholing him as a purveyor of bland family entertainment haven't bothered to watch his movies closely, especially his work in the 1940s. *Fantasia* alone should silence nay-sayers who only see Disney as a commercial populist; 75 years after its debut on 13 November 1940, it remains one of the most astonishing films ever to come from Hollywood" (<http://www.bbc.com/culture/story/20151112-when-disney-got-adult-and-trippy>, ultimo accesso 06.10.2019).

Nel 1935, quando si svolge a Mosca il primo “Festival cinematografico internazionale”, i cartoni animati di Walt Disney hanno uno straordinario successo. Ėjzenštejn, presidente della giuria, scrive a Walt Disney, che aveva già conosciuto personalmente a Los Angeles, una lettera di congratulazioni, e ne riceve in risposta uno schizzo di Mickey Mouse con l’autografo di Walt. Ammaliato dalla produzione disneyana Ėjzenštejn scrive:

Quest’uomo sembra conoscere, non solo la magia di tutti i mezzi tecnici, ma anche gli strati, le immagini, le idee, i sentimenti più reconditi della mente umana. Era questo probabilmente l’effetto delle prediche di san Francesco d’Assisi. I dipinti del Beato Angelico ci incantano alla stessa maniera. La creazione di Disney avviene in qualche parte nel regno della profondità più pura e più originaria, là dove siamo tutti figli della natura. Al livello concettuale dell’uomo non ancora imbrigliato dalla logica, dalla ragion o dall’esperienza. È così che le farfalle intrecciano i loro voli. È così che crescono i fiori. È così che i ruscelli si stupiscono del loro stesso corso<sup>518</sup>.

Di Walt Disney si innamora lo stesso Stalin (il cui film preferito è *Biancaneve e i sette nani*, del 1937): la nuova parola d’ordine è “vogliamo un Mickey Mouse sovietico!”. Nonostante le resistenze di molti registi, a cui dispiace rinnegare la tradizione grafica russa, famosa nel mondo per il suo altissimo livello, la questione del passaggio di tutto il cinema nazionale di animazione alla nuova tecnica rotoscopica è decisa. I cartoni animati di Disney, con il loro pseudonaturalismo e la vivacità delle immagini, piacciono ai dirigenti sovietici più di tutte le forme di sperimentalismo e avanguardia che sono messe al bando come arte decadente, borghese, formalista. Come si è detto nel capitolo I, nell’estate del 1936 un decreto stabilisce la nascita degli studi cinematografici *Sojuzdetmul’fjil’m*, organizzati come una copia degli studi americani, con la tecnica della ‘catena di montaggio’.

Al di là degli aspetti tecnici, campo in cui gli americani erano sicuramente più avanzati, l’importazione dei modelli disneyani tradisce il desiderio della dirigenza sovietica di semplificare i linguaggi e offrire al pubblico la possibilità di evadere dalle crescenti difficoltà della vita reale: in un paese alle prese con i piani quinquennali, alla vigilia delle repressioni e dei grandi processi del ’37, anche Mosca sente un grande bisogno della ‘felicità’ che Disney sapeva regalare alle plebi americane.

Come è facile immaginare, l’atteggiamento nei confronti di Disney non è privo di contraddizioni: l’entusiasmo degli anni ’30, quando Disney viene assolto dal sospetto di essere uno ‘sporco capitalista’ per via dei suoi umili natali che ne fanno un coraggioso self-made man<sup>519</sup>, si accompagna a giudizi più ambigui, come quello di Ėjzenštejn, secondo cui

Disney è come una meravigliosa ninnananna per i sofferenti e gli sfortunati, gli oppressi e gli sfruttati. Per coloro che sono incatenati a ore di lavoro e momenti di riposo regolati, a una suddivisione matematica del tempo, le cue vite sono legate all’andamento del centesimo e del

---

<sup>518</sup> Sergej Ėjzenštejn, *Walt Disney*, a cura di Massimo De Pascale, Castelvevchi, Roma 2017, p. 22.

<sup>519</sup> «...национального по духу и пролетарского по содержанию» («nazionale nello spirito e proletario nei contenuti»). Cit. in Georgij Borodin, *Animacija podnevol’naja*, «Kinograf», 16, 2005, p. 96.

dollaro.[...] Sono piuttosto i “sogni d’oro” in cui ci rifugiamo, come altri mondi in cui tutto è diverso, dove siamo liberi da qualsiasi vincolo<sup>520</sup>.

Alla metà degli anni ’40, quando alla fine della guerra, e in piena campagna contro il ‘cosmopolitismo’ (1948-1949), si viene a sapere che Disney avrebbe collaborato con i servizi segreti e sarebbe sospettabile di fascismo, razzismo e antisemitismo<sup>521</sup>, l’atteggiamento nei suoi confronti subisce un drastico mutamento.

Un segno inequivocabile della fine dell’era disneyana — almeno sul piano della politica culturale: la tecnica rotoscopica sopravviverà ancora a lungo — si può leggere nell’accoglienza riservata al film *Čužoj goslos* (*Una voce diversa*, 1949) di Ivan Ivanov-Vano, di cui abbiamo parlato nel capitolo I (v. p. 27). Sono passati poco più di dieci anni da *Kvartet* (*Quartetto*, 1935) e *Šumnoe plavanie* (*Una navigazione rumorosa*, 1937) quando Aleksandr Ivanov, il regista del film *Kvartet* (1935) si scaglia contro il collega Ivan Ivanov-Vano accusandolo, come si è detto, di ‘cosmopolitismo’, servile sudditanza all’Occidente, colpevole imitazione dei modelli disneyani e della corrotta musica occidentale. L’attacco di Ivanov è tanto più sorprendente se si considera che Ivan Ivanov-Vano era stato uno dei principali nemici della disneyzzazione, laddove Ivanov si era dichiarato convinto della necessità di impararne e utilizzarne le tecniche<sup>522</sup>. Ma fine della polemica era evidentemente altro:

– Perché continuate con Disney, Disney? – esordì quasi gridando, – quando il nostro cosmopolita ce l’abbiamo qui! Eccolo, seduto lì». Il dito indice puntò su Vano, che era seduto in prima fila [...] Lui è da tempo un ammiratore dell’occidente [...] mentre io giravo *Ded Ivan, Naš perelet, Kvartet*, lui cosa faceva? Girava *I tre moschettieri*! Copiava Disney! Vi ricordate le oche, erano rubate dal Donald Duck di quelli lì! E adesso che fa? Adesso fa *Čužoj goslos*!!! [...] L’obiettivo era stato raggiunto: il cosmopolita, prono davanti all’occidente, era stato chiamato per nome, smascherato e messo alla gogna!<sup>523</sup>

Subito dopo Ivanov prende la parola Nikolaj Burov, vicedirettore della *Sojuzmul’f’il’m*. Kirill Maljantovič ne ricorda così il discorso grossolano e pieno di errori:

<sup>520</sup> Borodin, *Animacija podnevol’naja*, cit., pp. 22-24.

<sup>521</sup> Borodin, *Animacija podnevol’naja*, cit., *ibidem*.

<sup>522</sup> «Игнорировать или обойти Диснея — нельзя. Его нужно изучить и критически освоить. А для этого мы в первую очередь должны покончить с кустарщиной и вредным универсализмом, которые процветают у нас в производстве мультипликационных лент» («Ignorare o evitare Disney non è possibile. Occorre studiarlo e assimilarlo criticamente. E per fare ciò dobbiamo in primo luogo farla finita con la rudimentalità artigianale e con il pernicioso universalismo che fiorsicono da noi nella produzione di pellicole di animazione»). Aleksandr Ivanov, «*Ego nužno izučit’ i kritičeski osvoit’*». *O Disnee i sovetskoj mul’tiplikacii*, pubblicato online all’indirizzo <https://chapaev.media/articles/2764> (ultimo accesso 19.10.2019).

<sup>523</sup> «Что вы всё про Диснея, да про Диснея? — начал он с ходу, почти криком. — Когда у нас свой космополит есть! Вот он сидит!» И его указующий перст уперся в сидящего в первом ряду Вано. [...] Он уже давно перед Западом преклоняется. [...] в то время как я делал “Деда Ивана”, “Наш перелёт” [имеются в виду „Таёжные друзья“, “Квартет” — он что делал? Он “Три мушкетера” делал! Диснея копировал! Вы помните, помните — гусей с ихнего Дональда Дака сидирал! Он и сейчас что делает? “Чужой голос” он делает!!!» [...] дело было сделано: космополит, преклоняющийся перед Западом, был назван, обличен и пригвожден к позорному столбу!». Kirill Maljantovič, *Kak borolis’ s «kosmopolitami» na «Sojuzmul’f’il’me»*, «Kinovedčeskie zapiski», 52, 2005, p. 191.

– Bisogna smetterla, compagni! Ma a cosa siamo arrivati, che sulla testa di Aleksandrov [il direttore della *Sojuzmul'fil'm. A.Zh.*] nel suo studio che ritratto c'è? Pensate che è il nostro Duce, il caro compagno Stalin? No! Pensa un po', lui sulla testa ha il ritratto di Disney! e anche con l'autografo!<sup>524</sup>

L'entusiasmo per Disney lascia quindi il posto alla sua demonizzazione. Eppure, dopo più di un decennio di utilizzo di determinate tecniche e linguaggi, il cinema di animazione non può mutare così velocemente veste. Come abbiamo detto nel Capitolo I, gli anni '50 sono caratterizzati dalla produzione di fiabe-lungometraggi tratte dal repertorio del folclore e della letteratura russa, le cui colonne sonore, dal caratteristico sinfonismo illustrativo, mantengono molti tratti in comune con il linguaggio musicale disneyano, quale per esempio si può ascoltare nella famosa scena della morte della madre di Bambi. Come scrive Ennio Simeon, muovendo da un altro punto di vista, ma giungendo a conclusioni simili alle nostre,

Le musiche scritte dai compositori sovietici per i film dei decenni successivi ['40-'50 A.Zh.] risentono dunque pesantemente dell'atmosfera imperante durante lo stalinismo. Un turgido sinfonismo di stampo mahleriano e gli intenti di sottolineatura enfatica caratterizzano gran parte delle colonne sonore dei tardi anni '30, degli anni '40 e '50, tanto che, entro una certa misura, si può parlare di un avvicinamento stilistico e soprattutto drammaturgico tra la musica per film sovietica e quella hollywoodiana<sup>525</sup>.

È solo a partire dagli anni '60 con l'arrivo del disgelo che nel cinema di animazione si verificano reali cambiamenti sia musicali sia grafici: l'abbandono della tecnica rotoscopica e dello pseudonaturalismo e il ritorno dello sperimentalismo in campo musicale.

I giovani compositori possono finalmente accedere a nuovi linguaggi musicali, sia d'avanguardia, sia pop, purché al di fuori dai circuiti accademici. Il cinema diventa così rifugio per le nuove sperimentazioni, quali quelle della regista Sofija Gubajdulina di cui si è parlato più volte a proposito del sintetizzatore ANS (vedi p. 36 e p. 212). La musica da film si fa più raffinata, cessando di essere puramente illustrativa: come abbiamo visto con Šostakovič, Šnitke e Gubajdulina, composizioni nate come colonne sonore entrano poi nei repertori dei rispettivi autori come musica assoluta. Il pesante sinfonismo illustrativo degli anni '50 è soppiantato da una musica da camera più intima, a volte neoclassica, come nel caso di Weinberg, a volte complicata da soluzioni armoniche della musica contemporanea. Il musical, che non cessa di esistere — pensiamo per esempio alla colonna sonora dei *Bremennskie muzykanty* (*I musicanti di Brema*, 1969) opera di Gennadij Gladkov (v. p. 37) — raggiunge un livello di maggior maturità, che lo differenzia dagli ingenui calchi degli anni '30.

Un importante punto di svolta è rappresentato dal film di Chitruk *Storia di un delitto*, di cui abbiamo parlato diffusamente nel capitolo I (v. p. 29): qui si percepisce con chiarezza come l'influenza americana abbia ceduto il passo a quella della scuola

<sup>524</sup> «Прекращать эта надо, товарищи! А то у нас до того дошло, что у Александрова в кабинете над головой чей партрет висит? Думаете вождя нашего, дорогого товарища Сталина? Нет! У него вишь ты — Диснея етова партрет висит! И даже с подписью!». *Ibidem*.

<sup>525</sup> Ennio Simeon, *Per un pugno di note: storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti, Milano 1995, p. 210.

di animazione di Zagabria e della animazione ceca. Semplicità e divertimento per tutti non sono certo tra gli obiettivi di questi nuovi cartoni animati, che non si rivolgono più a un pubblico infantile.

Un confronto tra gli stili e i metodi di lavoro degli animatori cechi e di quelli sovietici non rientra tra i temi di questo lavoro: mi limiterò qui a ricordare il regista Jiří Trnka, illustratore, animatore e regista ceco, celebre per le sue animazioni di pupazzi in passo uno, il cui famoso cortometraggio *Ruka* (*La mano*, 1965), creato in collaborazione con il compositore Václav Trojan, si presta molto bene a un confronto con *La fisarmonica di vetro* del regista Andrej Chržanovskij, di cui abbiamo a lungo parlato nel capitolo IV (v. pp. 178-190), poiché entrambi i film trattano il tema dell'artista in una società totalitaria. Ciò che però ha qui più importanza è il sodalizio tra Trnka e Trojan, che ricorda i modelli di collaborazione caratteristici per il cinema di animazione sovietico:

Trnka's animated films with Trojan's music achieved sensational success internationally and won numerous top prizes at film festivals. Even though Trnka received the most acclaim, it was obvious from the start that a large share of the appeal of these films was due to Trojan. The visual and musical aspects of these films were ideally suited to each other<sup>526</sup>.

Come nei sodalizi che abbiamo illustrato nei capitoli precedenti, anche in questo caso il compositore non è un professionista stipendiato dalle case cinematografiche, come nel caso dei fratelli Sherman, ma un artista libero, autore di musica assoluta, non-applicata, interessato però a comporre una colonna sonora in stretta collaborazione con il regista<sup>527</sup>.

Proprio a questa specificità del rapporto tra cinema di animazione e musica in URSS (e in alcuni altri paesi del Patto di Varsavia) è dedicato il presente lavoro.

Esiste l'idea preconcepita che la musica da film, compresi quelli di animazione, sia musica di second'ordine, e che per i compositori si tratti di un ripiego obbligato, motivato da necessità economiche, dalla censura o da altri fattori extra-artistici<sup>528</sup>. Contro questa visione si schiera Roman Vlad, invitando i musicisti a “non abbandonare il cinema nelle mani di mediocri mestieranti”<sup>529</sup>.

<sup>526</sup> Jan Vičar, *Imprints, Essays on Czech Music and Aesthetics*, Togga, Praga 2005, p. 41.

<sup>527</sup> Marco Bellano, *Václav Trojan: Music Composition in Czech Animated Films*, CRC Press, Boca Raton 2019. Cfr. anche Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologia*, Ricordi LIM, Milano 2009, pp. 940-945.

<sup>528</sup> Contro questo tipo di preconcetti si schiera anche Sergio Miceli: «dai tempi della Rivoluzione d'Ottobre in poi, e perfino nei movimenti d'avanguardia artistica, il cinema ha assunto un ruolo sociale primario e ben lontano dall'apparire ai compositori un'attività di ripiego». Miceli, *Musica per film...*, cit., p. 398.

<sup>529</sup> «Anche se una musica da film risulta così perfettamente integrata nel complesso dell'opera cinematografica da dar luogo a quel vero e proprio fenomeno di “mimesi sonora” che secondo Eisenstein ne condiziona l'idoneità filmica, cionondimeno la sua presenza non può non incidere sulla ricettività dello spettatore (inconscio uditore che *sente* senza ascoltare) e contribuire così a plasmarne il gusto. Ciò vale a maggior ragione nel caso di realizzazioni cinematografiche nella quali la musica emerge con più marcata evidenza come nei disegni animati che costituiscono il genere filmico prelibato dalla gioventù. Donde risulta per i migliori musicisti contemporanei l'imperativo d'ordine culturale di non disertare il campo del cinema e di non abbandonare nelle mani mediocri mestieranti una così importante leva per la formazione della sensibilità musicale delle nuove generazioni». Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino 1955, p. 310.

I risultati della nostra ricerca dimostrano invece quale posizione di rilievo occupi la musica scritta per il cinema di animazione nell'opera complessiva di compositori di primissimo piano. Per Šostakovič si tratta della ricerca di un nuovo genere musicale, la 'cine-opera' cui dedica addirittura un articolo (vedi Appendice 2). Per Weinberg, cui non erano estranee le preoccupazioni di carattere economico, comporre per il cinema di animazione rappresentava una felice fuga dai temi che considerava obbligatori nella sua musica assoluta, la guerra, l'olocausto, la sofferenza. Inoltre è proprio il cinema a garantirgli una più vasta notorietà: *Quando volano le cicogne* vince la Palma d'oro a Cannes, *Vinni-Puch* è il cartone animato più amato da intere generazioni di russi. Per Šnitke l'incontro con il regista Andrej Chržanovskij si rileva fondamentale ai fini dell'elaborazione del polistilismo. Gubajdulina, l'unica a dichiarare di essere stata costretta a lavorare per il cinema per una questione di sopravvivenza, ammette però che si trattava di una rara opportunità di lavorare con l'orchestra, e che molte idee, entrate in seguito nella sua musica assoluta, erano nate dalla collaborazione con Ideja Garanina.

Possiamo dunque concludere che per questi quattro compositori la musica composta per il cinema di animazione ha costituito un importante 'laboratorio sperimentale', e che dunque lo studio *Sojuzmul'tfil'm* ha lasciato una traccia profonda nella storia della musica sovietica.

## Appendice 1

Natalija Venžer

*La creazione di un film, ovvero alcune interviste su questioni di lavoro*



*Sotvorenje fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam, Moskva 1990*

Riportiamo qui la traduzione di alcune pagine tratte dal libro di Natalija Venžer *Sotvorenje fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam* (*La creazione di un film, ovvero alcune interviste su questioni di lavoro*, 1990)<sup>530</sup>. Nata a Mosca nel 1932, Natalija Venžer è una delle più importanti studiose nel campo del cinema di animazione russo e sovietico. Autrice di numerosi scritti, è anche la fondatrice della più completa banca dati sui film di animazione e sui loro autori sul sito web <http://www animator.ru>, che cura in collaborazione con Fedor Chitruk, nipote del regista omonimo.

*Sotvorenje fil'ma* è una raccolta di interviste con registi, compositori, attori, autori dei testi e artisti coinvolti nel processo della produzione dei film di animazione. A renderlo fondamentale per la mia ricerca è il fatto che si tratti di una delle pochissime pubblicazioni a toccare il tema del rapporto tra la musica e il cinema di animazione: in numerose interviste gli interlocutori sono compositori, e ciò ci permette di ascoltare 'in presa diretta' la loro opinione sull'argomento oggetto di questa tesi.

Nel frammento qui riportato dialogano con Natalija Venžer i registi Fedor Chitruk, Andrej Chržanovskij e Jurij Norštejn e i compositori Moisej Weinberg, Al'fred Šnitke, Sofija Gubajdulina, Michail Meerovič. A conclusione dell'intervista Natalija Venžer pone una domanda che coincide con quella cui cerchiamo di rispondere con la presente ricerca: "ma se il cinema di animazione ha influenzato l'opera di compositori come Šnitke, Gubajdulina, Weinberg, non significa forse che lo studio *Sojuzmul'tfil'm* ha lasciato una traccia anche nella storia della musica sovietica?"<sup>531</sup>

\*\*\*\*\*

*Nel giorno secondo-terzo dalla creazione  
del film di animazione il compositore fa il  
suo ingresso fra i creatori di questo  
miracolo quotidiano...*

Questo giorno è il secondo, perché gli incontri fra regista e compositore cominciano quando sono le accese discussioni col disegnatore ancora tutt'altro che concluse. Ma è anche il terzo, perché, ancor prima di cominciare a scrivere la musica, il compositore farebbe bene non solo a prendere conoscenza della sceneggiatura e della tabella di esposizione (exposure sheet), ma anche a dare un'occhiata ai personaggi, all'ambiente del futuro film. Del resto, capita anche che la musica venga

---

<sup>530</sup> Natalija Venžer, *Sotvorenje fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam. O fil'mach, o «Sojuzmul'tfil'me» i o sebe rasskazyvajut, besedujut, sporjat: dramaturgi, režissery, chudožniki, kompozitory, aktery, operatory*, Sojuz kinematografistov SSSR, Moskva 1990.

<sup>531</sup> Venžer, *Sotvorenje fil'ma*, cit., p. 93.



composta e trascritta quando ormai il film è quasi pronto, come nel cinema di finzione.

Comunque sia, la musica nel cinema di animazione non è proprio la stessa cosa che in quello di finzione. Anzi, si può forse dire che è tutt'altro. Il compositore Michail Aleksandrovič Meerovič, autore della musica di molte decine di film, ha scritto: "Se Glinka ha detto: 'È il popolo a comporre la musica: noi non facciamo che elaborarla', così noi oggi possiamo dire che nel cinema di animazione è il regista a comporre la musica, mentre noi compositori aiutiamo solamente a darle voce".

Non si tratta di finta modestia, anzi: è piuttosto il riconoscimento dell'importante ruolo svolto dalla musica nel cinema di animazione, nella struttura stessa del film. La maggior parte dei cartoni animati non può esistere senza musica, così come un dramma cinematografico non vive senza il dialogo degli attori. Ed è questa la ragione per cui il regista, che è autore-direttore di tutta la squadra, non potrebbe rassegnarsi all'arbitrio del compositore (se pure esistesse).

(Replica di Ida Garanina: "E infatti, il compositore mi dice sempre: 'Sei stata tu a scrivere la musica, c'era già nelle indicazioni che mi hai dato. Quanto a me, ho dovuto solo capire e sentire'").

Alcuni anni fa in uno studio della Televisione centrale si sono svolti un incontro e un dibattito che avevano diretta attinenza con il nostro argomento. All'incontro prendevano parte registi, compositori, attori impegnati nella realizzazione di film di animazione, i quali raccontavano del loro lavoro sulla musica e sulle canzoni per i cartoni animati. Conduceva la trasmissione Fedor Savel'evič Chitruk. Così, al momento di passare al racconto del 'terzo giorno della creazione', che, come d'accordo, rimaneva anche il secondo, abbiamo tentato di rievocare e ricreare i termini quell'antica conversazione e abbiamo pregato Fedor Savel'evič di tornare a condurre questo nostro incontro immaginario, cosa che gentilmente ha acconsentito a fare. Fra i partecipanti alla conversazione vi sono anche persone che non erano presenti quel giorno nello studio televisivo, ma hanno accettato di intervenire in questa nostra tavola rotonda.

Ecco perché abbiamo rinunciato a presentare i partecipanti alla nostra conversazione: già così è molto interessante ciò che raccontano di se stessi e degli altri!

Ed ecco allora la prima domanda al conduttore: "Fedor Savel'evič, come vede il ruolo della musica nel cinema di animazione?"

CHITRUK. La musica nel cinema di animazione? Io direi: la musica e il cinema di animazione, perché non è ancora chiaro quale dei due contenga l'altro! A volte l'impulso a creare un film di animazione viene dalla musica stessa...

Ricordo che il mio primo vero incontro con il cinema di animazione si è impresso nella mia memoria come un tutto unico: sonoro, visivo e musicale. Un vero e proprio choc è stato per esempio il film del regista Suteev *Šumnoe plavanie* (*Una navigazione rumorosa*), di cui posso ancora oggi cantare tutte le melodie, dall'inizio alla fine. E sono passati cinquant'anni! Ricordo il film musicale *Kot v sapogach* (*Il gatto con gli stivali*), sempre degli anni Trenta. E mi ricordo tutte le frasi musicali. In

generale, quando la musica può sostituire la parola senza danno per l'idea e per la comprensione, è preferibile il ricorso alla musica. Ricordo quali difficoltà abbiamo dovuto affrontare col compositore Weinberg quando abbiamo fatto *Vinni-Puch* (*Winnie the Pooh*). Perché era un testo meraviglioso, in cui ogni parola valeva oro. Abbiamo preso il testo quasi com'era nel libro, ma anche la musica era splendida. A me dispiaceva per ogni parola, ma anche per ogni nota...

WEINBERG. Ho conosciuto Fedor Savel'evič Chitruk molto tempo fa, quando ancora nello studio lavorava alla produzione di cartoni animati ed era un vero maestro nel suo campo. Forse il nostro incontro è avvenuto durante la lavorazione di uno dei film per cui io scrivevo la musica e lui si occupava dell'animazione, non ricordo con precisione... Quando Chitruk mi ha invitato a scrivere la musica per un suo film ho subito accettato...

CHITRUK: Beh, il mio desiderio di lavorare con Moisej Samuilovič è comprensibile: lui era uno dei nostri più importanti autori di musica sinfonica e aveva iniziato a comporre musica per cartoni animati già dal 1949. Aveva collaborato con i nostri corifei. La sua musica risuona in alcuni dei nostri film che hanno fatto epoca, come *Chrabryj Pak* (*Pak il coraggioso*), *Sneguročka* (*La fanciulla di neve*), *Dvenadcat' mesjacev* (*Dodici mesi*)...

WEINBERG. E però tra i miei film considero più riusciti proprio quelli fatti con Chitruk: *Kanikuly Bonifacija* (*Le vacanze di Bonifacio*), la serie di *Vinni-Puch*, *Lev i byk* (*Il leone e il toro*). Quando iniziavamo la lavorazione per prima cosa il regista mi dava da leggere la sceneggiatura. Poi io gli suonavo alcuni temi musicali, che dovevano caratterizzare i protagonisti. Poi passavamo giornate intere seduti insieme al pianoforte, e per ogni secondo della storia io improvvisavo un accompagnamento. Poi, ottenuta l'approvazione di Chitruk, davo a tutto ciò una veste musicale adatta al film. Non era pane che si guadagnasse facilmente. Ma tutta la fatica richiesta dalla collaborazione con Chitruk, persona estremamente esigente, era compensata dall'alta qualità artistica del risultato.

Nel complesso il lavoro del compositore nel cinema di animazione è tutt'altro che facile. E comunque, scrivere una sola parte di un cartone animato è più complicato che scrivere la musica di un lungometraggio di finzione. Perché per un film di finzione si scrive in modo, per così dire, monolitico, mentre qui tutto è suddiviso in inquadrature di mezzo secondo. Ogni secondo visivo, 'ottico', deve avere un proprio equivalente musicale. Bisogna poi tener conto dei desideri del regista e contemporaneamente cercare di far sì che ci sia una concezione musicale, una forma musicale, che il risultato sia un numero con tutti gli elementi della pièce musicale: intreccio, sviluppo, conclusione... e che allo stesso tempo coincida con la struttura del cartone animato, con i suoi disegni. In questo, è ovvio, aiuta la conoscenza dei disegni, degli schizzi degli artisti del film.

Senza dubbio, lavorare per il cinema di animazione mi arricchisce moltissimo anche come compositore di musica sinfonica. Trovo che sia un'esperienza molto utile, che permette di ottenere nuovi risultati dal punto di vista artistico.

CHITRUK. Se si chiede cosa sia più difficile per un regista nel lavoro sull'animazione, ciascuno risponderà probabilmente in modo diverso. Per me la cosa più difficile è percepire il ritmo. Il ritmo non è un passo, un metro, un tempo, ma un'alternanza di stati d'animo. Come esempio di soluzione ideale (non ho timore nell'usare questa parola) del ritmo posso citare l'episodio del film *Ežik v tumaně (Il riccio nella nebbia)*, in cui il Riccio finisce in mezzo alla nebbia, in un mondo in cui tutto è ignoto, e questo ignoto lo attira e insieme lo spaventa, dove tutto è nuovo e perfino la foglia che gli passa sulla testa è come se provenisse da un altro mondo. Nella nebbia il Riccio si avvicina a qualcosa di scuro e tocca il tronco di un albero. All'inizio ho visto il film in fieri, senza sonoro. E poi ho visto l'albero nel film finito e l'ho sentito: non è un lapsus, bisognava proprio sentirlo. Questa chioma che si agitava... l'ho vista e sentita con gli occhi e le orecchie del personaggio, del Riccio, e d'un tratto quell'albero ha assunto per me un significato diverso, simbolico. L'albero è un tetto, è casa mia, è la terra, la volta celeste, l'universo. Ecco a quali immensità mi ha portato la musica... E poi succede qualcos'altro: il Riccio si ricorda all'improvviso di aver dimenticato da qualche parte il suo fagotto: come ritrovarlo in quella nebbia lattiginosa... Il fagotto per lui è molto importante (così vuole la trama), e lui si slancia e corre, e il compositore, in una fattura musicale a strappi, rende l'agitarsi dell'anima e del corpo... con totale, assoluto sincronismo. Azione e musica costituiscono la seconda fattura. Quando guardiamo, vediamo il Riccio che si agita; quando ascoltiamo, vediamo la sua anima che si agita...

MEEROVIČ. La cosa più buffa è che quando scrivevo la musica per l'episodio dell'albero mi sembrava che fosse tutto un capriccio del regista. Ma in lui credevo, mi fidavo ciecamente e, come si è visto, non mi ero sbagliato.

CHITRUK. Durante l'allestimento del film, mentre ne prepara il modello, il regista deve sentire tutta la partitura sonora. Ogni cosa: non esiste musica a sé stante, battute, rumori separati gli uni dagli altri; esiste la partitura sonora, e tutto deve essere bilanciato perché la musica non disturbi la parola o viceversa, e i rumori non coprano entrambe.

NORŠTEJN. È per questo che a volte diventa così difficile spiegare al compositore quale musica vuoi sentire da lui in ogni singolo caso. Tutti i miei film li ho girati in collaborazione con Michail Aleksandrovič Meerovič. Abbiamo lavorato insieme per molti anni, ma questo non significa affatto che ci intendiamo sempre. Quali trucchi ci sono voluti in qualche caso... muggire, saltare, battere la testa contro il muro per indurre Michail Aleksandrovič a scrivere quella musica, e solo quella, che era necessaria per realizzare il progetto.

MEEROVIČ. Ho cominciato a lavorare alla *Sojuzmul'tfil'm* molto tempo fa. Ho scritto la musica per molti film, credo non meno di cento... A condurmi al cinema di animazione era stato l'artista e regista Evgenij Migunov. Avevo scritto la musica per il suo film *Karandaš i Kljaksa (La matita e la macchia)*, il primo film di pupazzi. Mi ricordavo di lui perché era stato il mio primo incontro nell'ambiente del cinema di animazione, ed era una persona brillante e interessante... E ora il destino mi aveva portato a lavorare insieme a Norštejn. E solo a quel punto ho capito veramente

com'era difficile scrivere la musica per un film di animazione. È difficile lavorare con Norštejn. Lui vede tutto con precisione e acutezza. Capisco che un regista non debba saper esporre la propria visione in una specie di saggio. Jura certo non lo fa, e per questo mi è spesso difficile capire quello che vuole. E poi la difficoltà di lavorare con Norštejn dipende anche dal fatto che è sempre alla ricerca di qualcosa e non è per nulla facile tenere il passo con lui. Con altri registi il lavoro procede diversamente, e in questo caso io entro nel film come 'componente' autonomo.

Ho fatto molti film con Norštejn e di conseguenza ho imparato, o forse sto ancora imparando a capirlo. C'è stato ad esempio, mentre si girava *Žuravl' i caplja* (*L'airone e la gru*), il seguente episodio. In un certo punto del film Norštejn insisteva perché ci fosse un flauto. Lo pretendeva proprio: un flauto e nient'altro! Gli dico "Jura, il flauto ha un timbro freddo, e in più c'è la vibrazione, non farà affatto l'impressione che ci vuole". "No, – dice lui, – no". "Jura, – dico io – gli strumenti li conosco, sono un compositore...". "No, per niente al mondo!" E sapete come è finita? Un piccolo miracolo. A quell'epoca un mio vicino studiava il flauto e d'un tratto, proprio nel mezzo di questa nostra conversazione, si è messo a suonare. Dico: "Jura, è questo che vuole?". Si è messo a fare grandi gesti con le braccia: "Neanche per idea!". Ecco come è andata a finire col flauto.

Ora sta girando un film tratto da Gogol', *Šinel'* (*La mantella*)... Mi dice: "Bisogna che la musica rappresenti il modo in cui si scrivono le lettere dell'alfabeto". Nel film è Akakij Akakievič che scrive le lettere. Ci ho provato, e lui mi fa: "Capisce, ho bisogno delle lettere, delle lettere!..." Grazie alla mia relativamente lunga esperienza, so che in genere per qualsiasi film si può scrivere la musica più diversa. Che il segreto sta nel fatto di elaborare una concezione. La medesima trama si può illustrare in modo ironico o drammatico, oppure partendo da un contrasto. Ad esempio nella *Carmen*, nel momento tragico in cui José uccide Carmen, il coro canta la melodia 'To-re-ador...tam...tara...ra...ram...', e l'effetto è particolarmente forte. Ma, almeno mi sembra, non esiste una musica che rappresenti le lettere dell'alfabeto. E dunque, gli mostravo diverse mie composizioni... lui sceglieva qualcosa, ma poi al momento della registrazione era scontento perché, diceva, non funzionava. Capisce, ho bisogno delle lettere...

NORŠTEJN. In questo caso il suono è qualcosa che proviene dal cosmo o dalla coscienza di Akakij, e si unisce con lui nel momento in cui poggia la penna sulla carta e comincia a delinearci la lettera "M". Tutto deve convergere verso questo punto, su questa lettera. Deve essere come quando un bimbo di cinque anni fa scorrere l'archetto su un violino. Il suono gli viene incerto, debole. E questo suono ha una qualità che nessun violinista professionista potrebbe avere. Forse non riesco a spiegarlo con le parole, ma sento come deve essere. In nessun caso deve essere un tema musicale!..

MEEROVIČ. Nonostante tutto, sono molto soddisfatto del mio lavoro con Norštejn. E sono felice di lavorare con lui e sempre pronto a farlo. Nonostante le difficoltà. Il lavoro non gli riesce facilmente ed è difficile lavorare con lui, quindi tutto è come deve essere. È una persona estremamente scrupolosa e coscienziosa. Mi

viene in mente un episodio del nostro lavoro comune. La musica era ormai tutta registrata, il film stava per essere finito e d'un tratto ecco che telefona Norštein e con voce agitata mi prega di venire subito allo studio. Mi metto in macchina e vado. Dice: "Capisce, qui adesso abbiamo questa scena: le farfalle svolazzano; lei deve mettersi al pianoforte e fare un 'cip cip'!". Insomma, mi metto al pianoforte, faccio un 'cip cip' e me ne vado. Jura sembrava soddisfatto.

L'animazione richiede una straordinaria precisione, e la musica va adattata in modo che tutto torni. Ad esempio: Jura mi ha appena telefonato per dirmi che ha bisogno di rappresentare fra la folla una massa di persone che si soffiano in naso, ognuna a modo suo. E io come faccio, se la lunghezza del film è limitata?.. Bisognerà probabilmente improvvisare in base all'immagine. Sono convinto che sia impossibile fare bella musica per un brutto film. Ho un'esperienza in proposito. Il regista, chissà perché, aveva girato il film senza musica. Perché non lo so... Poi mi ha fornito una scaletta analitica, secondo per secondo. Per due settimane ho tenuto gli occhi inchiodati su quei secondi, poi ho composto la musica (di solito lo faccio più in fretta), con grande cura, dannandomi l'anima, e al momento nella registrazione non ne veniva fuori nulla. Dico al regista: "Non è che ha tagliato qualcosa?" e lui mi risponde: "Sì, ho tagliato un po', qualcosina..." Aveva tagliato!.. Mi è toccato salvare la situazione improvvisando al pianoforte, su vari strumenti elettrici...È un lavoro complicato...

Se uso in altre mie opere la musica scritta per i cartoni animati? In genere no. Ma un noto musicologo, un professore, una volta ha ascoltato per radio delle mie composizioni sinfoniche, che non avevano nulla a che fare col cinema di animazione, mi ha telefonato e mi ha detto: "Sa, mi pare che la sua musica abbia qualcosa che ricorda il cinema di animazione". Come ho poi capito lui non aveva la minima idea che io scrivessi musica per il cinema di animazione. Ci deve essere quindi una qualche interazione: o il cinema di animazione ha influito sulle mie composizioni serie, o, viceversa, queste ultime hanno avuto una certa influenza sulla musica destinata al cinema di animazione...

[...]

CHITRUK. L'animazione utilizza con successo anche la musica classica. Tutti noi ricordiamo cartoni animati come *Vremena goda* (*Le quattro stagioni*) e *Ščelkunčik* (*Lo schiaccianoci*) con la musica di Čajkovskij, *Okno* (*La finestra*) con la musica di Prokof'ev... La musica di Skrjabin, di Glinka, di Rachmaninov e di molti altri classici ha risuonato sullo schermo dei cartoni animati. Ed è naturale. Succede a volte che l'impulso, l'embrione di un'idea prenda le mosse dalla musica. Così è stato, ad esempio, nel film *Le quattro stagioni* (del regista Ivanov-Vano), dove è stata la musica stessa a suggerire un interessante procedimento stilistico. È un film molto particolare, in cui vengono impiegati i materiali più diversi, non solo per dimostrare che si è capaci di utilizzarli, ma soprattutto per trovare un qualcosa che equivallesse in maniera più puntuale alla musica. Anche il film *Seča pri Keržence* (*La battaglia di Kerženec*) di Ivanov-Vano e Norštein con musica di Rimskij-Korsakov ha reso necessaria la ricerca di materiale adeguato, che si è risolta nella decisione di utilizzare

antiche icone e affreschi russi, che sullo schermo hanno acquistato vita e movimento del tutto nuovi.

All'inizio degli anni Trenta il giovane Šostakovič aveva composto appositamente la musica per il film *Skazka o pope i rabotnike ego Balde* (*La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco*) del regista Michail Michailovič Cečanovskij... E già che stiamo parlando di classici, è il caso di ricordare anche la trilogia puškiniana di Andrej Chržanovskij con musica di Al'fred Šnitke. Alla base del film vi sono i disegni del poeta e altri suoi testi, letti dagli attori Smoktunovskij e Jurskij.

A prima vista pareva difficile che si potesse girare un film del genere in forma di cartone animato. Perché per decenni, quasi senza rendercene conto, avevamo creato uno stereotipo del film di animazione. Ovviamente, non intendo dire nulla di male, ma tutti noi eravamo abituati a prender posto nella nostra poltrona e a guardare un cartone animato rilassandoci. E invece un film come *Osen'* (*Autunno*), come del resto tutta la trilogia, richiede tensione, attenzione, non bisogna lasciarsi sfuggire una sola inquadratura. In questo caso il cinema di animazione entra in collisione con l'origine documentaria (i disegni dovuti alla penna di Puškin), e da questo materiale documentario scaturisce l'unicità del film. Si tratta di uno studio della personalità di Puškin, della sua opera, della sua poetica. E al tempo stesso è una vera opera d'arte, in cui regista, disegnatori, compositore, attori creano un'immagine del genio di straordinaria forza, potenza e profondità. Mi sembra che qui stia la sua novità. Non bisogna aver timore di sconfinare nel territorio delle arti contigue, se si tiene presente che la funzione principale di ogni arte è di far appello ai sentimenti dello spettatore.

La musica scritta da Šnitke per questo film è molto importante, necessaria e (cosa che per me equivale alla massima lode) non 'si perde' accanto a fenomeni giganteschi come il testo e i disegni di Puškin. Non c'è dubbio che il lavoro di Al'fred Šnitke per il cinema di animazione arricchisce la nostra arte. E credo che sia rilevante il suo apporto non solo a questa trilogia, ma in generale al livello intellettuale del nostro cinema di animazione. Šnitke, e non solo lui, ma anche altri compositori sinfonici, aiutano i disegnatori a far ricorso a materiali nuovi con più coraggio di quanto abbiamo fatto noi finora, e nel nostro lavoro troviamo in loro un punto di appoggio.

ŠNITKE. È stato l'incontro con Andrej Chržanovskij nel 1967 a guidarmi verso il cinema di animazione. Mi disse di aver ascoltato il mio *Primo quartetto* che, secondo lui, era la musica del suo prossimo film. Certo, non era musica da film bell'e pronta, ma lui mi ha proposto di leggere la sceneggiatura di *Stekljannaja garmonika* (*La fisarmonica di vetro*), sceneggiatura che mi ha colpito molto, perché fino a quel punto avevo avuto un'idea completamente diversa dell'animazione. Mi ha colpito anche l'autore della sceneggiatura, Gennadij Špalikov, con cui ho fatto allora conoscenza, e i racconti di Andrej su di lui... E alla fin fine mi ci sono appassionato...

CHRŽANOVSKIJ. La storia della mia conoscenza col compositore Šnitke è abbastanza inconsueta e mi permetto di raccontarla in questa sede.

Quando ho iniziato a lavorare al film *Stekljannaja garmonika* (*La fisarmonica di vetro*) non riuscivo a fissare la mia scelta su un possibile compositore: nel mio

ristretto orizzonte musicale non riuscivo a vedere un compositore dotato della necessaria acutezza dello sguardo e, di conseguenza, della scrittura musicale.

Ed ecco che accendo la radio e letteralmente rimango di sasso, catturato dai primi suoni che sento: è quello che sognavo. In quei pochi minuti in cui ascoltavo la musica sono riuscito perfino a immaginare un episodio del mio futuro film.

Ma era presto per rallegrarmi: alla fine della trasmissione l'annunciatore non dice che musica avevano trasmesso e chi ne fosse l'autore. Viene però citato il nome del commentatore musicale che aveva condotto la trasmissione. Era un nome che avevo sentito prima, mentre era la prima volta che incontravo la musica di Šnitke. Su mia richiesta, degli amici comuni ci hanno fatto conoscere, e sono riuscito a ottenere l'assenso di Al'fred Garrievič a collaborare al nostro film.

ŠNITKE. Era dal 1962 che lavoravo nel cinema, e quindi avevo già una certa esperienza. Ma qui, nel cinema di animazione, tutto era diverso, la musica andava composta all'inizio, e non alla fine del lavoro, bisognava comporre 'per caselle', per secondi... Ciò che per me si rivelò estremamente importante era la grande quantità di materiale visivo. Il regista mi ha fatto subito conoscere artisti geniali: Julo Sooster, Jurij Sobolev, Vladimir Jankelevskij... Mi sono recato molte volte con Andrej nell'atelier di Sooster, dove sceglievano il materiale figurativo necessario, e lì mi è apparso chiaro che tutte le immagini plastiche del futuro film erano opere d'arte che prendevano vita. Ed ecco che, quando ho visto la grande quantità di queste immagini dallo stile diverso, mi sono preoccupato: come mettere insieme tutto questo, non sarebbe stato troppo variopinto, eclettico? Certo, dentro di me ero preparato alla combinazione di elementi di stili diversi, e addirittura sapevo che qualcosa del genere esisteva non solo nel cinema, anche se si trattava di un'idea cinematografica ... tutto Fellini è così... Anche nella musica c'erano molte cose analoghe, ma io per me non ci avevo mai pensato. Ora all'improvviso lo vedevo e lo sentivo, e in modo spontaneo mi si è presentata la necessità che la musica fosse altrettanto varia e ricca di forme stilistiche contrastanti. E ho capito che questa idea dell'universalità della cultura, non solo di quella spirituale e artistica, ma dell'universalità dell'essenza stessa dell'uomo, si può rendere con una grande varietà di stili, perché sia chiaro alla fine che tutto questo riguarda l'uomo, che tutto ha a che fare con una stessa entità... E qui tutto è andato a coincidere: il mio essere preparato a questo, la mia delusione per l'evoluzione un po' sterile della musica d'avanguardia, che portava ad amputare in modo artificioso interi generi musicali, a eliminarli in quanto 'indegni', non abbastanza precisi e raffinati, puri *divertissements*: c'è stata nell'evoluzione della musica questa fase puristica, e anch'io l'ho attraversata insieme ad altri. E così *La fisarmonica di vetro*, oltre ad apparirmi interessante per la sua sostanza cinematografica, ha rappresentato per me anche uno strumento importante per cercare una via d'uscita dal momento di crisi in cui mi trovavo in quel tempo. La soluzione stava proprio nella giustapposizione di elementi di stile diverso, in ciò che costituiva la componente visiva di questo film. La musica che ho scritto nasceva, in sostanza, dal confronto di due stili musicali. Non tentavo di creare un quadro minutamente caleidoscopico di stili diversi, ma mettevo a confronto due serie: quella della musica

caotica e dissonante, impulsiva, ridotta in qualche caso al livello degli impulsi biologici; e quella della musica quasi stilizzata alla maniera di Bach, ma con maggiori possibilità sul piano della strumentazione. Qui ci voleva una musica un po' più vivace dal punto di vista armonico, una musica che in qualche misura abbracciasse tutta la vasta estensione culturale presente in questo film... La mia scelta è caduta su quella che per me è la vetta della musica: la musica di Bach o del suo tempo, che ho cercato di stilizzare e imitare. Poi molta di questa musica l'ho usata in altre opere: ad esempio, il tema-base che risuona ne *La fisarmonica di vetro* è finito nella *Seconda sonata per violino*, dove è abbastanza importante per tutta la forma... E soprattutto, questa concezione del confronto frontale fra diversi stili e diverse epoche musicali l'ho più volte declinata in seguito nelle mie opere. Ma torniamo al film e alla mia partecipazione. Il regista aveva posto degli obiettivi complessi. Il primo era di rendere il suono musicale della fisarmonica di vetro. Al momento non avevo un'idea molto chiara di che cosa fosse, lo immaginavo solo in modo confuso e ho escogitato un equivalente per archi. Anni dopo ho avuto modo di vedere coi miei occhi e addirittura di ascoltare questo strano strumento, e allora mi è parso che avrei potuto scrivere in modo diverso la musica... In seguito, contrariamente alla mia idea originaria che tutto sarebbe stato minutamente illustrato secondo per secondo, si è capito che potevo scrivere anche episodi piuttosto estesi, come quello culminante del ritorno del Musicista, in piena libertà, prendendo le mosse dallo sviluppo del materiale musicale. Durante il montaggio, il regista cercava la coincidenza con la musica in una sorta di fraseggio plastico e nella coincidenza delle frasi, non in un doppiaggio letterale secondo per secondo. Come ha avuto modo di convincermi più tardi, questo principio ha continuato per molti anni ad essere valido per lui e contraddistingue i suoi film: lui conferisce ai propri film un secondo ritmo, una sorta di respiro unico, che esiste al di sopra del consueto ritmo frazionato del cinema di animazione: esiste, cioè, un ritmo minuto, frazionato, ma al di sopra di esso si formano anche grandi frasi. E questo, non lo nascondo, è molto comodo per il compositore, che crea con maggior libertà, senza essere legato all'illustrazione secondo per secondo.

CHITRUK. E nel lavoro sui disegni di Puškin?

ŠNITKE. Anche nella trilogia puškiniana è andata esattamente allo stesso modo... Ma in questo caso il compito era diverso. Il film dà la sensazione dell'immensità del mondo interiore di Puškin e della sua epoca, un'immensità che riguarda non solo i temi e il ricorso ad un ampio materiale di diverse epoche, ma anche la profondità, la capacità, caratteristica di Puškin, di abbracciare ogni cosa in un attimo. Sono convinto che in un film di finzione questo non riuscirebbe, che sarebbe inevitabile la delusione, mentre qui è riuscito... Per questo è stata necessaria una grande quantità di materiale eterogeneo. E un'altra cosa ancora: questo lavoro si è prolungato per molti anni, e perché procedesse bene anche io avevo bisogno di cose nuove, perché non era possibile rimanere fissi sugli stessi temi. Se fosse trascorso un anno o due, in un film della medesima durata la quantità di temi musicali forse sarebbe stata inferiore, ma dal momento che il lavoro ha preso circa dieci anni, continuavano a scaturire nuove idee sulla musica; per questo ce n'è tanta... Ma per



me il lavoro in sé è stato molto interessante, e può darsi che un giorno io faccia qualcosa con questo materiale...

CHITRUK. Al'fred Garrievič, con quali altri registi dello studio ha lavorato?

ŠNITKE. Nel cinema di animazione ho lavorato anche con Lev Konstantinovič Atamanov; con lui ho fatto due film, uno dei quali è *Balerina na korable* (*La ballerina sulla nave*). Ho girato anche due brevi film con i registi Valerij Ugarov ed Eduard Nazarov. La maggior parte del lavoro su cartoni animati l'ho fatto con Chržanovskij e sempre, ne *La fisarmonica di vetro*, in *Babočka* (*La farfalla*), nel film *V mire basen* (*Nel mondo delle fiabe*), l'ho trovato interessante non solo per il cineasta, ma anche per il compositore, dato che gli obiettivi erano sempre di carattere concettuale e non illustrativo, e c'era sempre la possibilità di giocare con gli stili, molto stimolante per me. E certo, da questo punto di vista le maggiori possibilità me le ha offerte il film sui disegni di Puškin.

CHITRUK. È noto che lei ha una grande esperienza di lavoro nel cinema di finzione... Secondo lei ci sono delle differenze nel lavoro del compositore per il cinema di finzione e in quello di animazione?

ŠNITKE. Mi sembra che si tratti di differenze molto sostanziali. Anche se in entrambi il lavoro viene costruito in base al cronometraggio, si potrebbe dire che nel cinema di finzione gli accenti non sono così frequenti, cioè le coincidenze di suono e figura non sono così regolamentate, e quindi ci sono, per così dire, maggiori possibilità di comporre i temi più liberamente, di svilupparli o frazionarli. Nell'animazione si riceve in genere una sorta di partitura grafica della musica che verrà, perché le spiegazioni del regista rappresentano appunto la partitura... Che è interessante, è come se fosse già musica, o meglio, guardandola, ci si può illusoriamente immaginare questa musica come se fosse fissata per iscritto e come se non ci fosse che da decifrarla...trasferire sulla carta tutte queste proporzioni temporali in forma di battute e, per così dire, separare i secondi con battute, quarti, o in qualche altra maniera. E poi tutto questo va riempito con le note. Semplicissimo. Ed effettivamente, un po' aiuta... Il lavoro nell'animazione somiglia un po' a una tecnica musicale di precisione, come potrebbe essere una tecnica seriale, o la composizione di una fuga, dove fin dall'inizio è più o meno chiara la costruzione, alla quale bisogna solo dare contenuto e vita, cosa estremamente importante. Qui stanno la differenza e il fascino del lavoro nel cinema di animazione. Esso costringe a un'estrema precisione. E poi c'è un'altra cosa: bisogna dare un contenuto al singolo secondo. In entrambi i tipi di cinema si comprende la relatività del tempo. Un secondo di cartone animato può contenere molto, è estremamente denso, a differenza del secondo nel cinema di finzione, che, al contrario, tende a rendere breve non solo il secondo, ma anche l'ora...

CHITRUK. Lei riceve un ulteriore impulso creativo dagli schizzi creati dagli artisti per il film?

ŠNITKE. Certamente. Il problema è sempre quanto si debba accogliere ciò che fa il disegnatore e riprodurlo, o se, viceversa, non si debba fare qualcosa che sia esattamente l'opposto. Prendiamo, ad esempio, la trilogia puškiniana. Se non si tiene

conto del fatto che, oltre ai disegni del poeta, vi sono utilizzati molti documenti contemporanei, stampe, quadri, i disegni rappresentano tutti grosso modo un solo stile e una calligrafia, mentre la musica per il film è volutamente polistilistica. Ne *La fisarmonica di vetro*, invece, le maniere sono due in tutto. Cioè, in entrambi i casi ciò che è stato fatto non è un doppiaggio. Per questo bisogna conoscere il lavoro del disegnatore non solo per corrispondergli, ma anche per non ripeterlo, perché non c'è alcuna necessità di ripetere. Bisogna solo affrontare lo stesso problema da un punto di vista diverso, perché si determinino due percezioni diverse e in costante rapporto di reciproca interazione: l'una frazionata, l'altra continua, ma legate fra loro da un comune respiro. E se poi questo respiro, questa comunanza esistono già nel disegnatore, non è necessario doppiarli... In conclusione vale la pena di ribadire che anche gli schizzi del disegnatore, e cioè uno sguardo in più all'arte figurativa, e in generale molte cose che hanno a che fare col lavoro per il cinema di animazione, mi aiutano nell'altra mia, per così dire, 'ipostasi', quella del compositore...

CHITRUK. Abbiamo insomma capito che la musica nel cinema di animazione è molto importante. Ecco un altro esempio, diciamo così, 'fresco'. Poco tempo fa la regista Garanina ha portato a termine il film *Koška, kotoraja guljala sama po sebe* (*La gatta che andava in giro da sola*). La musica è opera di un'autrice che ha scritto molte celebri composizioni sinfoniche e da camera, Sofija Gubajdulina... Questa musica è dotata di una tale incisività psicologica, che pur essendo praticamente al di fuori della componente visiva racchiude in sé elementi dell'azione, della trama...

GUBAJDULINA. Qui tutti hanno rilevato questo fatto strano, e cioè che la musica per il cinema di animazione si scrive prima che venga girato il film. Davanti a me ho la sceneggiatura e la divisione delle inquadrature; per il resto il lavoro del nucleo creativo dipenderà molto dalla mia fantasia, cioè devo essere io a dar loro la carica, e non viceversa, e per questo lo trovo un lavoro di grandissima responsabilità. L'ho percepito in particolare quando ho composto la musica per il film *La gatta che andava in giro da sola*. La sceneggiatura mi era piaciuta molto: come compositrice, avevo trovato molto interessante la simbologia del colore, che si intreccia strettamente con quella dei pianeti e degli elementi... Nella sceneggiatura ci sono tre animali: un cane, un cavallo e una mucca, e ciascuno di essi è collegato con un elemento, con un pianeta e un colore: il cane — un colore nero, vellutato — con le stelle, il cielo. Il cavallo è collegato con la gamma gialla-arancio, il sole, il fuoco. E la mucca — un colore tra il celeste e il verde tenero — con la luna, l'acqua<sup>532</sup>. Tutto si compone in modo molto poetico. Ed ecco che al centro della composizione si trovano tre incantesimi di una donna che attira, chiamandoli nella sua casa, prima il cane, poi la mucca, infine il cavallo. La sceneggiatura è costruita in modo tale che i tre incantesimi sono inframmezzati da *excursus* lirici, fatti di riflessioni, di giochi fra la gatta e il bambino. E gli incantesimi rappresentano il nocciolo che crea la forma. A 'incantare' abbiamo invitato una straordinaria cantante e attrice, Valentina Ponomareva, che avevo già incontrato durante la lavorazione del precedente cartone

<sup>532</sup> Il collegamento tra animali, piante, elementi naturali e musica è stato analizzato nelle pagine dedicate al film *La gatta che andava in giro da sola* (v. pp. 236-238).

animato della Garanina, *Balagan (Il teatrino dei burattini)*<sup>533</sup>, ispirato alle opere di Garcia Lorca. Penso di essere fortunata a lavorare con Ideja Nikolaevna Garanina, perché lei ha tutto: un grande talento di organizzatrice, la volontà e una visione profonda di ciò che vuole dall'arte: una visione profonda ed esatta, precisa. Per me è significativo il fatto di non avere mai obiezioni contro ciò che mi chiede, tanto mi piace ciò che vuole... Quando ho ricevuto la sua copia della sceneggiatura, così amorevolmente e attentamente elaborata, ho capito quale terreno fertile rappresentasse per me come compositrice, e ho deciso di dedicare a questa musica tutto il tempo che sarebbe stato necessario. Abbiamo lavorato sette mesi a una sola serie: una durata inammissibile, si potrebbe dire non professionale... Ma non c'era altra via d'uscita, perché abbiamo dovuto scrivere una quantità di musica cinque volte superiore al necessario. Come mai?.. Il fatto è che ciascuno dei numeri musicali era formato da cinque-sei strati, che poi venivano messi insieme con un sistema di registrazione a 26 canali, che produce effetti incredibili. Tutto questo è così interessante dal punto di vista sperimentale, che sarebbe stato un peccato rinunciarvi. E anche creare una comune partitura con un piccolo gruppo orchestrale sarebbe stato inaccettabile per questo film, perché la sceneggiatura era di grandi dimensioni, profonda, e per il fatto che avrebbe contenuto sia la simbologia del colore sia quella del suono. Era necessario rendere nella musica il grande respiro che viene dalle profondità e penetra nell'anima, nella coscienza e si perde nel cosmo... Ora, quando ascolto la registrazione di questa musica, mi pare di non avere buttato via il tempo. Avevamo deciso di usare una tavolozza multicromatica, gesti musicali non scherzosi. In questa musica, che naturalmente era dettata dalla sceneggiatura, volevamo ottenere un respiro grande e libero, una piena pittoricità musicale, e credo che un simile esperimento sia stato tentato per la prima volta nel cinema di animazione<sup>534</sup>.

Il compito proposto era prettamente pittorico e si aveva piena facoltà di realizzarlo. Alla base di tutta la musica c'è l'organo, e noi ne abbiamo tratto tutti i colori. In due notti trascorse nella Sala grande del Conservatorio [di Mosca, A.Zh.] abbiamo scritto la parte per l'organo. Il fatto stesso di poter avere a che fare con questo 'bestione' ci ha fatto un'enorme impressione: eravamo tutti scossi da questo lavoro<sup>535</sup>.

Lei probabilmente vuole chiedermi che importanza abbia avuto per la mia opera il lavoro nel cinema di animazione? Il lavoro che ho fatto adesso, con cui ho convissuto per sei mesi, in un certo senso, per la svolta inattesa che ha comportato — pittura in musica —, è al di sopra delle altre mie opere. Nella nostra consueta attività di composizione prevale la struttura, una sorta di concezione metafisica, mentre la pittura rimane in secondo piano; qui è esattamente il contrario. I colori che mettevamo insieme nella musica per organo erano la base di tutti gli altri strati: la splendida voce

<sup>533</sup> Per un'analisi dettagliata del film v. p. 234.

<sup>534</sup> In realtà quale primo esperimento di questa 'pittoricità musicale' potrebbe essere ricordato quello di Oskar Fischinger, autore di *An optical poem* (1938).

<sup>535</sup> Notiamo ancora una volta si vede l'importanza che ha per la compositrice il contatto diretto con lo strumento musicale, in questo caso con l'organo costruito dal famoso organaro francese Aristide Cavaillé-Coll e installato al conservatorio di Mosca nel 1901.

della Ponomareva, l'orchestra sinfonica al completo, il gruppo jazzistico e così via. Questo lavoro è stato per me di un interesse straordinario, tutti vi eravamo immersi: io, la regista, il tecnico del suono... Il film deve essere ben riuscito, non ne ho dubbio. Ma il mio sogno sarebbe di ascoltare la musica registrata a parte su una cassetta: solo l'accompagnamento sonoro del film. Potrebbe esistere un genere come questo: non una sinfonia, un concerto o un balletto, ma proprio un genere nuovo... Adesso, nel secolo della tecnica, è il momento giusto per la nascita di un simile genere: delle note su un nastro magnetico...<sup>536</sup>

E dunque, abbiamo fatto conoscenza una lunga serie di compositori che hanno lavorato con successo per la *Sojuzmul'tfil'm*. Purtroppo non ci è stato possibile conversare con altri grandi maestri, quali per esempio Nikolaj Karetnikov e Sándor Kallós, Vladimir Šainskij e Aleksej Rybnikov, Michail Ziv e Ėduard Artem'ev ... Ma anche da questa breve chiacchierata abbiamo compreso non solo ciò che è noto a tutti: la grande importanza della musica per il cinema di animazione. È più raro che si scriva, si ricordi, si rifletta su qualcos'altro: come può essere importante il cinema di animazione per la musica; come per molti musicisti lavorare alla *Sojuzmul'tfil'm* sia stata una tappa importantissima anche per la loro biografia di compositori. E se il cinema di animazione ha influenzato l'opera di compositori come Šnitke, Gubajdulina, Weinberg,

non significa forse che lo studio *Sojuzmul'tfil'm*  
ha lasciato una traccia  
anche nella storia  
della musica sovietica?

\*\*\*\*\*

*В день от начала сотворения  
мультипликационного фильма второй-  
третий в круг создателей ежедневного  
чуда вступает композитор.*

День этот второй – потому что встречи режиссера и композитора начинаются тогда, когда еще далеко не кончены жаркие споры с художником. Третий же – потому что композитору, прежде чем он начнет писать музыку, все же лучше не только познакомиться со сценарием и с экспозиционным листом, но и поглядеть на персонажей, на среду будущего фильма. Впрочем, бывает и так, что музыку пишут и записывают тогда, когда фильм почти готов – то есть как в игровом кино.

В любом случае музыка в мультипликации не совсем то же самое, что в игровом кино. Пожалуй, можно сказать, что это совсем не то. Композитор Михаил Александрович Меерович, который написал музыку ко многим десяткам фильмов, говорил так:

---

<sup>536</sup> Questo passo, che abbiamo già citato sopra, è importante per capire come non tutto il lavoro nell'ambito del cinema di animazione fosse percepito negativamente dalla compositrice (v. p. 218).

«Если Глинка сказал: “Музыку сочиняет народ, а мы только обрабатываем ее”, то в мультипликации мы, композиторы, можем сказать, что музыку сочиняет режиссер, а мы только помогаем ей зазвучать.

И это не ложная скромность, напротив, это признание той высокой роли, которую играет музыка в мультипликации, в самой структуре фильма. Ведь большинство мультипликационных лент без музыки не могут существовать, как обычная кинодрама не живет без актерского диалога. И потому режиссер – автор-дирижер всего творческого коллектива – не мог бы смириться с композиторским своеволием (если бы такое существовало)».

(Реплика Иды Гараниной: «Вот, например, мне композитор всегда говорит: «Ведь ты же музыку написала – в том, что ты мне дала. Мне только нужно это понять и услышать».)

Несколько лет назад в студии Центрального телевидения состоялась встреча и разговор, которые имеют прямое отношение к нашему предмету. Тогда встретились режиссеры, композиторы, актеры, работающие над созданием мультипликационных фильмов, и рассказали о своей работе над музыкой и песней в мультипликационном кино. Ведущим в той передаче был Федор Савельевич Хитрук. И вот, приступая к рассказу о «третьем дне творения», который, как мы договорились, остается и вторым, мы попробовали вспомнить и воспроизвести ход той давней беседы, а Федора Савельевича попросили вновь стать ведущим этой воображаемой встречи, на что он любезно дал свое согласие. В круг беседующих вошли также и те, кто не присутствовал в тот день в телестудии, но согласился выступить за нашим круглым столом.

Вот почему мы здесь отказались от представления участников беседы – ведь они так интересно рассказывают о себе и друг о друге.

Итак, первый вопрос к самому хозяину беседы: «Как вы, Федор Савельевич, оцениваете роль музыки в мультипликации?»

ХИТРУК. Музыка в мультипликации? А я бы сказал: музыка и мультипликация, потому что еще неизвестно, что в чем! Иногда импульсом для создания мультфильма является сама музыка...

Я вспоминаю, что для меня первая настоящая встреча с мультипликацией запомнилась как некое единство – звуковое, изобразительное и музыкальное. Прямо-таки потрясением был для меня, например, фильм режиссера Сутеева «Шумное плавание» *Šumnoe plavanie* (*Una navigazione rumorosa*), мелодии которого и сейчас могу напеть от начала до конца. А ведь полвека прошло! Помню музыкальный фильм «Кот в сапогах», тоже тридцатых годов. И все музыкальные фразы помню. Вообще когда музыка может заменить слово без ущерба для идеи и понимания, лучше обратиться к музыке. Я помню, перед какими трудностями мы стояли с композитором Вайнбергом, когда делали «Винни-Пуха». Потому что текст там был золотой. Буквально каждое слово – золото. Мы брали текст почти такой, каким он был в книге, и музыка была великолепная. И жаль мне было каждое слово, но и каждую ноту было жаль...

ВАЙНБЕРГ. С Федором Савельевичем Хитруком я познакомился очень давно, еще в те времена, когда он работал на студии мультипликатором и был подлинным маэстро в своем деле. Быть может, знакомство наше состоялось на одном из фильмов, к которому я писал музыку, а он делал мультипликат, точно не помню... Когда Хитрук пригласил меня писать музыку к его фильму, я сразу согласился...

ХИТРУК. Ну, мое желание работать с Моисеем Самуиловичем понятно: ведь он, один из крупнейших симфонистов, начал писать музыку к мультфильмам еще в 1949 году. Он работал с нашими корифеями. Его музыка звучит в таких этапных наших фильмах, как «Храбрый Пак», «Снегурочка», «Двенадцать месяцев»...

ВАЙНБЕРГ. И все же я считаю для себя самыми удачными те фильмы, которые я делал с Хитруком. Это – «Каникулы Бонифация», серии о Винни-Пухе, «Лев и Бык». Когда мы начинали работу, режиссер давал мне прочесть сценарий. Потом я играл ему некоторые музыкальные темы – они были характеристикой персонажей. Потом мы буквально днями сидели за роялем и на каждую секунду действия я импровизировал, а затем, получив согласие Хитрука, приводил это в удобный для фильма музыкальный вид. Нелегкий это хлеб. Но все трудности работы с Федором Савельевичем – человеком чрезвычайно требовательным – искупаются достигнутым высоким художественным результатом.

Вообще работа композитора в мультипликационном кино весьма непростая. Во всяком случае написать одну часть в мультипликации гораздо сложнее, чем написать музыку к полнометражному игровому фильму. Потому что в художественном фильме пишешь как-то монолитно, а здесь дается посекундная раскадровка. Каждая зрительная, «оптическая», секунда должна иметь свой музыкальный эквивалент. Кроме того, нужно учитывать все пожелания режиссера и в то же время стремиться к тому, чтобы была какая-то музыкальная концепция, музыкальная форма, чтобы это был номер, где присутствовали бы все элементы музыкальной

пьесы: завязка, развитие, заключение... но при этом все должно совпадать с мультипликатом, с картинками. Здесь помогает, конечно, знакомство с рисунками, с эскизами художников фильма. Работа в мультипликационном кино, несомненно, обогащает меня и как композитора, пишущего симфоническую музыку. Я нахожу, что такая работа – очень полезное для композитора дело, дающее новый художественный результат.

ХИТРУК. Если говорить о том, что является самым трудным для режиссера в работе над мультфильмом, то каждый, вероятно, назовет что-то свое. Для меня самое трудное – это ощущение ритма. Ритм – это не шаг, не размер, не темп, это – чередование настроений. Я могу привести в качестве примера идеального, я не побоюсь этого слова, решения ритма эпизод из фильма Ю. Норштейна «Ёжик в тумане» (*Ežik v tumane* (*Il riccio nella nebbia*, 1975)), где Ёжик попадает в туман, в мир, полный неизвестности, влекущий его этой неизвестностью и пугающий его, где все необычно, и даже лист, который проносится над ним, – это как бы лист из другого мира. Ёжик приближается в тумане к чему-то темному и прикасается к стволу дерева. Я вначале видел этот фильм в рабочем материале, без звука. И потом я увидел это дерево в уже готовом фильме, и услышал его, я не оговорился, надо было услышать его. Вот эту вращающуюся крону... и увидел и услышал его глазами и ушами этого персонажа, Ёжика, и для меня сразу дерево приобрело более широкий смысл, символический. Дерево – это кров, это мой дом, это земля, это небосвод, это вселенная. Вот до таких широт довела меня музыка... И дальше происходит следующее: Ёжик вдруг вспоминает, что оставил где-то свой узелок – попробуй найди его в этом молочном тумане... Узелок для него очень важен – так по сюжету, – и он мечется и носится, и композитор передает вот в такой рваной музыкальной фактуре – метания, метания души, метания физические... полная, абсолютная синхронность. Действие и музыка – вторая фактура. Когда мы смотрим – мы видим, как мечется Ёжик, а когда мы слушаем – мы видим, как мечется его душа...

МЕЕРОВИЧ. Самое смешное заключается в том, что, когда я писал музыку к эпизоду с деревом, мне казалось, что все это – просто блажь режиссера. Но я очень верил ему, абсолютно доверял и, как видно, не ошибся.

ХИТРУК. Режиссер во время подготовки к фильму, во время создания его модели, должен слышать всю звуковую партитуру. Все. Нет музыки отдельно, нет шумов, нет реплик, есть звуковая партитура. И все в ней должно быть так сбалансировано, чтобы музыка не мешала слову, слово – музыке, а шумы не заглушали то и другое.

НОРШТЕЙН. Поэтому и бывает порой так трудно объяснить композитору, какую именно музыку ты хочешь услышать от него в каждом конкретном случае. Все свои фильмы я сделал в содружестве с Михаилом Александровичем Мееровичем. Мы работаем вместе много лет, но это отнюдь не означает, что мы всегда понимаем друг друга. На какие только ухищрения иногда приходится идти... мычать, прыгать и чуть ли не «стоять на ушах», чтобы побудить Михаила Александровича написать ту, и только ту, музыку, которая необходима для воплощения данного замысла.

МЕЕРОВИЧ. Я начал работать на «Союзмультфильме» очень давно. Написал музыку ко многим фильмам – думаю, не менее чем к ста... Привел меня в мультипликацию художник и режиссер Евгений Мигунов. Я написал музыку к его фильму «Карандаш и Клякса» – первому кукольному фильму. Я запомнил его, потому что он был первый, с кем я познакомился в мультипликации, и он был яркий, занятный человек... И вот творческая судьба свела меня с Норштейном. И только тогда я по-настоящему понял, как сложно писать музыку к мультипликационному фильму. С Норштейном трудно работать. Он видит все очень точно и остро. Я понимаю, что режиссер не должен уметь излагать свое видение каким-то литературным текстом. Юра этого и не делает, и именно оттого мне часто трудно бывает понять, что он хочет. Кроме того, трудность работы с Норштейном состоит еще и в том, что он сам всегда находится в процессе поиска, и к нему очень трудно приспособливаться. С другими режиссерами работа происходит иначе: там я вхожу в картину как самостоятельный «компонент».

Я с Норштейном сделал много картин и вследствие этого научился, а может быть, еще учусь его понимать. Ну вот, например, был такой случай на картине «Цапля и Журавль» (*Žuravl' i carlja* (*L'airone e la gru*, 1974)). Там есть одно место в котором Норштейн настоятельно хотел услышать флейту. Просто требовал: флейта да флейта! Я говорю: «Юра, флейта – это холодный тембр, да еще с вибрацией, и это совершенно не произведет нужного впечатления». «Нет, – сказал он, – нет». «Юра, – говорю, – я ведь все-таки знаю инструменты, я ведь композитор...» – «Нет, ни за что!» И знаете, что случилось? Маленькое чудо. Сосед мой учился тогда играть на флейте. И вдруг, в момент этого самого разговора, сосед заиграл на флейте. Я говорю: «Юра, вот это вы хотите?» Он руками замахал: «Нет, ни за что!» Да... вот вам и флейта!

Вот сейчас он делает фильм «Шинель» - по Гоголю... Он говорит мне: «Нужно, чтобы музыка изображала то, как пишутся буквы». Это Акакий Акакиевич пишет буквы. Я попробовал, а он говорит: «Вы понимаете, мне нужны буквы, буквы!..» Я за свой относительно долгий опыт знаю, что к любому фильму вообще-то можно написать самую разную музыку. Что секрет этого дела состоит в том, чтобы выстроить какую-то концепцию. Ведь один и тот же сюжет можно иллюстрировать иронически, можно драматически, можно пойти от какого-то контраста. Вот, например, в опере «Кармен» в тот трагический момент, когда Хозе убивает Кармен, хор поет мелодию: «То-ре-адор... там... тара... ра... рам...» Это необыкновенно сильно действует. Но нет музыки, которая изображала бы буквы, мне кажется. Ну вот, я ему разные свои сочинения показывал... он что-то выбирал, а на записи он остался недоволен, потому что, говорит, это что-то не то. Вы понимаете, мне нужны буквы...

НОРШТЕЙН. Звук здесь – нечто, идущее откуда-то из космоса или из сознания Акакия, и соединяется с ним в тот момент, когда он касается пером бумаги и пошла буква «М». Все должно идти в эту точку, в эту букву. Это должно быть так, как пятилетний ребенок ведет смычком по скрипке. Ведь у него же нетвердый звук, нестойкий. И этот звук имеет такую фактуру, которую не может иметь профессиональный скрипач. Я, наверное, словами не могу объяснить, но я знаю, что должно быть по ощущению. Ни в коем случае не должно быть музыкальной темы!..

МЕЕРОВИЧ. И все-таки работой своей с Норштейном я очень доволен. И я счастлив, что работаю с ним, и всегда готов работать. Несмотря на трудности. Он сам работает трудно, и с ним трудно, так что все закономерно. Он человек необычайно скрупулезный и добросовестный. Я вспоминаю такую историю в нашей работе. Музыка вся уже была записана, фильм приближался к концу, и вдруг звонит Норштейн и взволнованным голосом просит меня срочно приехать на студию. Немедленно. Я сел и поехал. Он говорит: «Понимаете, тут такая у нас сейчас сцена: летают бабочки, а вы должны на рояле сделать такое – «чирик!» Ну, я сел, сделал «чирик» на рояле и уехал. Юра был доволен.

Мультипликация требует необычайной точности, и тут нужно подогнать музыку так, чтобы все попало. Вот Юра мне сейчас звонил и сказал, что ему нужно изобразить как в толпе масса людей сморкается, и все по-разному. А как я это буду делать, когда метраж ограничен?.. Наверное, придется импровизировать под изображение. Я убежден, что невозможно сделать прекрасную музыку к плохому фильму. Так, был у меня один случай. Режиссер почему-то сделал фильм без музыки. Не знаю, почему... Потом он дал мне посекундную экспликацию. Я две недели пялил глаза на эти секунды, затем написал музыку (обычно я делаю это быстрее), делал все старательно, просто из кожи вон вылез, а на записи ничего не получилось. Я говорю режиссеру: «Вы что, может, подрезали что-нибудь?» Он отвечает: «Ну, немножко подрезал, чуть-чуть...» Он подрезал!.. Ну, потом пришлось спасать положение – симпровизировать на рояле, на разных электроинструментах... Это сложная работа...

Использую ли я в иных своих сочинениях музыку к мультфильмам? В основном, нет. Но один известный музыковед, профессор, слушал однажды по радио мои сочинения, не имеющие отношения к мультфильмам, симфонические, потом позвонил и сказал: «Знаете, мне кажется, что ваша музыка носит какой-то характер, похожий на мультипликацию». Как выяснилось, он даже не подозревал, что я пишу музыку к мультфильмам. Так что, вероятно, есть какая-то взаимосвязь: или мультфильмы повлияли на мои серьезные сочинения, или, наоборот, сочинения оказали некоторое влияние на музыку к мультфильмам... [...]

ХИТРУК. Мультипликация успешно использует и классическую музыку. Все мы помним такие мультфильмы, как «Времен года» и «Щелкунчик» с музыкой Чайковского, «Окно» с музыкой Прокофьева... Музыка Скрябина, Глинки, Рахманинова и многих других классиков звучала на мультипликационном экране. И это естественно. Бывает иногда так, что именно импульс, начало идеи исходит от музыки. Так, в частности, произошло в фильме «Времена года» (режиссер Иванов-Вано), где сама музыка подсказала интересный стилистический ход. Фильм очень своеобразный, в нем используются самые разнообразные материалы, не только с той целью, чтобы продемонстрировать умение ими пользоваться, но прежде всего в поисках более точного эквивалента этой музыки. Фильм с музыкой Римского-Корсакова «Сеча при Керженце» Иванова-Вано и Норштейна также вызвал естественную необходимость искать соответствующий материал. Он был найден в старых русских иконах и фресках, обретших на экране совершенно новую жизнь и движение.

Еще в самом начале 30-х годов молодой Шостакович написал музыку специально для фильма «Сказка о попе и работнике его Балде» режиссера Михаила Михайловича Цехановского... И уж поскольку речь зашла о классике, то уместно вспомнить здесь и пушкинскую трилогию Андрей

Хржановского с музыкой Альфреда Шнитке. Основа фильма – рисунки поэта и его тексты, которые читают Смоктуновский и Юрский.

На первый взгляд, даже трудно было себе представить, что такой фильм возможен в мультипликации. Потому что мы десятилетиями создавали, сами того не ожидая, некий стереотип мультипликационного фильма. Я ничего плохого не хочу, естественно, сказать, но мы уже привыкли садиться в свое кресло и смотреть мультфильм, заранее расслабившись. А вот такой фильм, как "Осень", да и вся трилогия, требуют напряжения, внимания, нельзя пропускать ни один кадр. Здесь мультипликация столкнулась с документальной основой – рисунками, принадлежащими перу Пушкина, – и из этого документального материала рождается уникальный образ фильма. Это исследование личности Пушкина, его творчества, его поэтики. И вместе с тем это подлинно художественное произведение, где режиссер, художники, композитор, актеры создают удивительной силы, мощи и глубины образ гения. Мне кажется, что в этом и заключается его новизна. Не нужно бояться вторгаться в область смежных искусств, если помнить о том, что основная функция любого искусства – это апелляция к чувствам зрителя.

Музыка, написанная Шнитке к этому фильму, очень важна, необходим и – это мне кажется наивысшей похвалой – не «теряется» рядом с такими колоссальными явлениями, как текст и рисунки Пушкина. Несомненно, что работа Альфреда Шнитке в мультипликации обогащает наше искусство. И думается, что немаловажен его вклад не только в эту трилогию, а и в уровень мышления нашей мультипликации в целом. Это действительно очень важно, потому что обращение к новым темам требует и нового уровня музыкального мышления. Шнитке и не только он, а и другие композиторы-симфонисты помогают художникам обращаться к новым материалам с большей смелостью, чем мы это делали до сих пор, на них мы опираемся в нашей работе.

**ШНИТКЕ.** В мультипликацию меня привела встреча с Андреем Хржановским в 1967 году. Он сказал тогда, что слышал мой Первый квартет и что, по его мнению, это музыка к его будущему фильму. Ну, разумеется, это не была готовая музыка к фильму, но он предложил мне прочесть сценарий «Стеклянной гармоник», сценарий, очень удививший меня, потому что до тех пор у меня было совершенно иное представление о мультипликации. Удивил меня также автор сценарий Геннадий Шпаликов, с которым я познакомился, и рассказы Андрей о нем... В общем, в итоге, я увлекся.

**ХРЖАНОВСКИЙ.** История моего знакомства с композитором Шнитке довольно необычна, и я позволю себе здесь о ней рассказать.

Приступая к работе над фильмом «Стеклянная гармоника» (*Steklannaja garmonika* (*La fisarmonica di vetro*)), я никак не мог остановить свой выбор на подходящей кандидатуре композитора: попросту не видел на моем узком музыкальном горизонте композитора с необходимой для этого фильма остротой взгляда и, соответственно, музыкального письма.

И вот включаю я как-то приемник и буквально оцепеневаю, захваченный первыми же услышанными звуками – это было то, о чем я мечтал. В те несколько минут, что звучала музыка, мне даже удалось представить эпизод из своего будущего фильма.

Но радоваться было рано: в конце передачи диктор так и не сказал, что за музыку исполняли, кто ее автор. Однако было названо имя музыкального комментатора, который вел передачу. Оказалось, что я слышал это имя раньше, но с музыкой композитора Шнитке я встретился впервые. Общие друзья познакомили нас по моей просьбе, и мне удалось получить согласие Альфреда Гарриевича на участие в нашем фильме.

**ШНИТКЕ.** В кино я работаю с 1962 года, так что некоторый опыт у меня уже имелся. Но тут, в мультипликации, все оказалось другим, музыку надо было сочинять в начале, а не в конце работы над фильмом, сочинять «по клеточкам», по секундам... Что для меня оказалось необыкновенно важным – это большое количество изобразительного материала. Режиссер сразу познакомил меня с прекрасными художниками – Юло Соостером (*Julo Sooster*), Юрием Соболевым, Владимиром Янкелевским... Я ходил много раз с Андреем в мастерскую к Соостеру, где они подбирали изобразительный материал, годящийся в дело, и там мне стало ясно, что все пластические образы будущей картины – это ожившие произведения изобразительного искусства. И вот, когда я увидел массу всех этих разнотипных изображений, я забеспокоился: как же это соединится, не будет ли пестро, не будет ли эклектично?... Правда, к соединению элементов разного стиля я уже было где-то внутренне готов и даже знал о том, что такое существует не только в кинематографе, хотя это, конечно же, кинематографическая идея... весь Феллини такой... И в музыке было много подобного, но сам для себя я об этом как-то не думал. И вдруг я это увидел, почувствовал, и сама по себе возникла необходимость, чтобы музыка была настолько же разнообразной, контрастной по стилю. И я понял, что вот эту идею



универсальности культуры, не только духовной и художественной, универсальности какой-то сути человека, можно передать в многообразии художественных стилей, чтобы в конечном итоге стало ясно, что все это имеет отношение к человеку, что в конечном счете – это все об одном... И вот тут как-то все совпало: и моя готовность к этому, и мое разочарование в несколько стерильном развитии авангардной музыки, которое приводило к искусственному усекновению целых музыкальных жанров, к их уничтожению как «недостойных», дивертисментных или недостаточно точных и тонких – существовала такая пуристская полоса в развитии музыки, и я ее со многими вместе пережил. Так вот, «Стеклянная гармоника», помимо того что оказалась для меня интересной по своей кинематографической сути, явилась для меня еще важным средством найти выход из той кризисной ситуации, в которой я тогда находился. И выход был именно в сопоставлении элементов разного стиля, в том, из чего составлялся зрительный ряд этой картины, прежде всего. Музыка, которую я написал, строилась в основном на сопоставлении двух музыкальных стилей. Здесь не было попытки создать некую дробную многостилевую калейдоскопическую картину, а сопоставлялись два ряда: один – диссонантно-хаотическая, импульсивная музыка, иногда сведенная на некий биологически-импульсивный уровень; другой – это музыка, стилизованная как бы под Баха, но с несколько большими возможностями в смысле инструментровки. И тут необходима была чуть более острая в гармоническом плане музыка, которая как-то охватывала бы весь огромный культурный пласт, имеющийся в этом фильме... Я и остановился на том, что является для меня вершиной в музыке, – на музыке Баха или баховского времени, и попытался ее как-то стилизовать и имитировать. Потом многое из этой музыки я использовал в других сочинениях, например, основная тема, которая звучит в «Стеклянной гармонике», попала во Вторую скрипичную сонату, где она довольно важна для всей формы... И главное, вот эту концепцию – столкновение в лоб разных стилей и разных музыкальных времен – я потом многократно варьировал в своих сочинениях. Далее, если вернуться к картине и моему участию в ней. Режиссер поставил довольно сложные задачи. Первая – передать музыкальное звучание стеклянной гармоники. Тогда я не очень представлял себе, что это такое, лишь смутно воображал и придумал некий струнный эквивалент этого звучания. Спустя годы мне довелось увидеть воочию и даже услышать этот странный инструмент, и тогда мне показалось, что я мог бы по-иному написать для него музыку... Далее, вопреки моему первоначальному представлению, что все будет очень дробно, посекундно иллюстрировано, оказалось, что я мог сочинить и довольно большие эпизоды, в частности кульминационный – возвращение Музыканта, – совершенно свободно, исходя из того, как развивался сам музыкальный материал. Режиссер при монтаже искал совпадения с музыкой в некой, так сказать, пластической фразировке и в совпадении фраз, а не в буквальном ежесекундном дублировании. Вот этот принцип, как я потом убедился, продолжая много лет с ним работать, и отличает его фильмы – он сообщает им второй ритм, некое единое дыхание, существующее поверх дробного привычного мультипликационного ритма, то есть существует и мелкий, дробный ритм, а поверх него еще возникают какие-то большие фразы. И это, не скрою, представляет значительное удобство для композитора, поскольку он свободнее сочиняет, не будучи привязанным к ежесекундной иллюстрации.

ХИТРУК. А в работе по рисункам Пушкина?

ШНИТКЕ. И в пушкинской трилогии это безусловно было так... Но там стояла другая задача. Фильм оставляет ощущение бесконечности внутреннего мира Пушкина и его эпохи, бесконечного не только по темам и обращению к обширному материалу разных времен, но и бесконечного по глубине, по мгновенному охвату всего, типичного для Пушкина. В игровом фильме, я уверен, это не получилось бы, непременно возникло бы разочарование, а здесь вышло... И вот для этого понадобился многообразный и большой по объему тематический материал. И еще одно обстоятельство – работа эта распределилась на много лет, и для того чтобы она шла хорошо, нужна была самому какая-то новизна, сидеть на одних и тех же темах было невозможно. Если бы прошел год или два, возможно, количество музыкальных тем было бы меньше при фильме такой же длительности, но так как работа над фильмом заняла около десяти лет, то все время возникали какие-то новые идеи относительно музыки, поэтому ее так много... Но сама по себе работа был для меня очень интересной, и, может быть, я когда-нибудь из этого материала что-то сделаю...

ХИТРУК. Альфред Гарриевич, с какими еще режиссерами студии вы работали?

ШНИТКЕ. В мультипликации я работал еще с Львом Константиновичем Атамановым – сделал с ним две картины, одна из них – «Балерина на корабле»; также я сделал две миниатюры с режиссерами Валерием Угаровым и Эдуардом Назаровым. Большинство работ в мультипликации я делал с Хржановским, и всегда во всех работах – в «Стеклянной гармонике»,

в «Бабочке», в фильме «В мире басен» — это было интересно для меня не только как для кинематографиста, но, прежде всего, как для композитора, поскольку там всегда были задачи концепционные, а не иллюстративные, и была постоянная возможность какой-то игры стилями, чрезвычайно меня интересовавшая. И, конечно, в этом смысле наибольшая возможность открывалась для меня в картине по рисункам Пушкина.

ХИТРУК. Известно, что у вас большая практика работы в игровом кино... Есть ли, на ваш взгляд, различия в работе композитора в художественном и мультипликационном фильме?

ШНИТКЕ. Мне кажется, различия весьма существенные. Хотя и там, и здесь работа строится по хронометражу, но в игровом кино акценты не столь часты, что ли, то есть совпадения звука и изображения не столь регламентированы, и поэтому как будто бы больше возможностей для того, чтобы свободнее сочинять темы, развивать их, дробить. А в мультипликации получаешь, как правило, некую графическую партитуру будущей музыки, поскольку режиссерская экспликация — это и есть такая партитура... И она интересна, она как бы сразу и есть музыка, то есть, глядя на нее, уже можно иллюзорно представить себе эту музыку, записанную как бы графически, и остается только ее расшифровать... перенести на нотную бумагу все эти временные пропорции в виде тактов, скажем, секунды разместить тактами, четвертями или еще как-то. И потом все это заполнить нотами. Очень просто. И это, действительно, как-то помогает... Работа в мультипликации напоминает скорее какую-то точную музыкальную технику, допустим, — то ли серийную технику, то ли сочинение фуги, где более или менее заранее ясна конструкция, ее надо только заполнить и оживить, что весьма важно. В этом отличие и в этом привлекательность работы в мультипликационном кино. Оно вынуждает к крайней точности. Потом есть еще и другое: заполнение секунды. Работая в том и в другом кино, понимаешь относительность времени. Ибо секунда мультипликационная может очень много вместить, она страшно насыщена, в отличие от секунды в игровом кино, которая, наоборот, тяготеет к тому, чтобы сделать не только секунду, а даже час — кратким...

ХИТРУК. Дают ли вам какой-нибудь дополнительный творческий импульс эскизы художников к той или иной кинокартине?

ШНИТКЕ. Разумеется. Вопрос всегда в том, насколько точно нужно перенять то, что делает художник, и воспроизвести это, или нужно, напротив, делать нечто совершенно контрастное. Возьмем, к примеру, пушкинскую трилогию. Если отвлечься от того, что, кроме самих рисунков поэта, там использовано множество документов той эпохи, гравюр, картин, все же рисунки — это примерно один стиль и один почерк, а музыка к этому фильму — намеренно разнотильная. А в «Стеклянной гармонике» — наоборот, всего две манеры. То есть в том и в другом случае сделано нечто не дублирующее. Поэтому надо знать работу художника не только для того, чтобы соответствовать ей, но чтобы не повторить ее, ибо надобности в этом повторении нет. Просто нужно к той же проблеме подойти с другой стороны, дабы возникло два ощущения, неразрывно взаимодействующих: и дробное, и какое-то текучее, и чтобы дыхание какое-то общее было. И вот, если это дыхание, эта общность есть у художника, то не нужно ее дублировать... Ну, и в заключение стоит повторить, что и эскизы художников, то есть дополнительное обращение к изобразительному искусству, и вообще многие вещи, связанные с работой в мультипликационном кино, помогают мне в иной, так сказать, моей композиторской «ипостаси»...

ХИТРУК. Мы уже поняли, что значение музыки в мультипликационном кино трудно переоценить. Вот еще один, самый, так сказать, «свежий» пример. Совсем недавно режиссер Гаранина закончила картину «Кошка, которая гуляла сама по себе». Музыку написала композитор, автор многих известных симфонических и камерных сочинений, Софья Губайдулина... Психологическое воздействие этой музыки таково, что она уже практически вне зрительного ряда, несет в себе элементы действия, элементы сюжета...

ГУБАЙДУЛИНА. Здесь все отметили тот оригинальный факт, что музыка к мультфильму пишется прежде, чем снимается картина. Вот передо мной сценарий и раскадровка, в остальном — от моего воображения во многом будет зависеть дальнейшая работа творческой группы, то есть я их зарядить должна, не они меня, и потому для меня — это крайне ответственная работа. Особую ответственность я почувствовала, делая музыку к фильму «Кошка, которая гуляла сама по себе». Сценарий мне очень понравился. Прежде всего для меня, как для композитора, оказалась там крайне интересной символика цвета, тесно связанная с символикой планет и стихий... В сценарии есть три зверя: собака, конь и корова. Каждый из них связан со стихией, с планетой и с цветом: собака — это черный, бархатный цвет — звезды, небо. Конь — связан с желтой, оранжевой гаммой — солнце, огонь. И корова — голубой, нежно-зеленоватый цвет — луна, вода. Очень поэтично все складывается. И вот, в центре этой композиции стоят три колдовства женщины, которая привлекает, призывает в свое жилище, вначале — собаку, потом —

корову, затем – коня. Сценарий построен так, что эти три колдовства разбиваются лирическими отступлениями, состоящими из размышлений, из игры кошки с ребенком. А колдовства образуют костяк, который делает форму. «Колдовать» мы пригласили совершенно потрясающую актрису-певицу Валентину Пономареву. Я уже встречалась с ней на предыдущей работе Гараниной – мультфильме «Балаган», сделанном по произведениям Гарсиа Лорки. Считаю, мне повезло в том, что я работаю с Идеей Николаевной Гараниной. В ней есть все: и большой организаторский талант, и воля, и очень глубокое видение того, что она хочет в искусстве. Глубокое и точное, определенное видение. Интересно, что у меня не возникает никаких противодействий по отношению к тому, что она хочет, настолько мне нравится, как она хочет... Когда я получила режиссерский сценарий, так любовно и тщательно ею разработанный, я поняла, какая тут благодатная почва для меня как для композитора. и решила, что потрачу на эту музыку столько времени, сколько понадобится. Мы работали семь месяцев надо одной серией, это было непозволительно много, можно сказать непрофессионально... Но не было иного выхода, потому что музыки пришлось записать в пять раз больше, чем нужно. Чем это объясняется?... Дело в том, что каждый из музыкальных номеров образовывал пять-шесть слоев, которые затем сводились вместе на новой 26-канальной системе звукозаписи, дающей невероятные эффекты. Все было настолько интересно, с экспериментальной точки зрения, что отказываться от этого было бы просто грешно. И делать обычную партитуру с маленьким составом оркестра было бы также непозволительно для этого фильма, потому что сценарий был сделан масштабно, глубоко и с большим расчетом на то, что здесь будет наличествовать не только символика цвета, а еще и символика звука. Необходимо было передать в музыке огромное дыхание, идущее из глубины недр, проникающее в душу, сознание и уходящее в космос... Сейчас, когда я слушаю запись этой музыки, считаю, что не потеряла времени зря. Мы решили пойти здесь по пути многокрасочной палитры, по пути нешуточных музыкальных жестов. В этой музыке, продиктованной, конечно, сценарием, мы добивались большого и свободного дыхания, добивались полной музыкальной живописности, и мне кажется, такой эксперимент проводится в мультипликации впервые.

Предлагается чисто живописная задача, и дается полная возможность к ее осуществлению. Основой всей музыки был орган. И мы набирали у него все краски. Две ночи в Большом зале консерватории мы писали орган. Сама возможность пообщаться с этим «зверем» произвела на всех огромное впечатление. Мы все были потрясены этой работой.

Вы, вероятно, хотите спросить, какое значение для моего творчества имеет работа в мультипликационном кино? Такая работа, какую я проделала сейчас, в которой жила полгода, в некотором смысле, своим неожиданным поворотом – живопись в музыке – превосходит другие мои сочинения. В обычной нашей композиторской деятельности превалирует структура – некоторое метафизическое понятие, живопись остается на втором плане, а здесь – все наоборот. Краски, которые мы набирали в органной музыке, явились основой всех других слоев: прекрасного голоса Пономаревой, полного состава симфонического оркестра, джаз-групп и др. Эта работа была для меня фантастически интересной, мы все купались в ней: и я, и режиссер, и звукооператор... Фильм должен быть очень хороший, я в этом не сомневаюсь. А музыку я бы мечтала услышать отдельно записанной на кассете. Просто звуковая дорожка к фильму. Мог бы ведь существовать такой жанр. Это не симфония, не концерт, не балет, а вот такой новый жанр... По-моему, сейчас, в век развития техники, как раз своевременно появиться такому жанру – ноты на магнитной ленте...

Итак, мы познакомились с целым рядом композиторов, успешно работающих на «Союзмультфильме». К сожалению, нам не удалось побеседовать еще со многими замечательными мастерами, например, с Николаем Каретниковым и Шандором Каллашем, Владимиром Шаинским и Алексеем Рыбниковым, Михаилом Зивом и Эдуардом Артемьевым... Но даже из такого короткого разговора мы поняли не только общеизвестное – как важна музыка для мультипликации. Реже пишут, вспоминают, задумываются о другом: о том, как может быть важна мультипликация для музыки. О том, что для многих композиторов работа на «Союзмультфильме» оказалась важнейшим этапом и в чисто композиторской биографии.

А если мультипликация повлияла на творчество таких композиторов, как Шнитке, Губайдулина, Вайнберг, не значит ли это, что студия «Союзмультфильм» оставила след и в истории советской музыки?





Mentre attori, registi, cineoperatori si fanno forti di una teoria e dispongono di un intero arsenale di speciali strumenti di rappresentazione cinematografica, noi musicisti, invece, lavoriamo ancora a tentoni, dato che sappiamo poco o nulla delle caratteristiche e della tecnica del cinema.

Eppure scrivere musica per il cinema senza conoscenze teoriche e tecniche è più o meno come orchestrare un brano musicale senza conoscere le caratteristiche foniche dell'orchestra alla quale ci si rivolge. Sembrerebbe logico che la stessa apparizione del cinema sonoro dovesse mettere in primo piano il problema dell'arte cinematografica musicale. L'unione organica di parola e suono, di suono e azione, la possibilità di utilizzare nuove, interessanti combinazioni orchestrali, pone alla musica da film i medesimi problemi che da tempo e con successo vengono affrontati nella musica 'in generale': nel dramma musicale, nell'opera, nella sinfonia.

La musica da film spesso anche oggi resta una 'aggiunta' che serve a illustrare la pellicola. Dovrebbe invece essere, secondo me, una componente artistica ineliminabile dello spettacolo cinematografico o del concerto cinematografico.

Certo, in qualche misura la colpa è anche nostra. Purtroppo io non so se qualcuno dei nostri teorici e compositori si sia occupato seriamente del problema della musica da film. Anche la nostra scuola musicale è in ritardo: in quale facoltà di composizione dei nostri conservatori è entrata nel piano di studi la teoria della scrittura musicale? Eppure attraverso il cinema la musica si fa strada in un pubblico vastissimo: nessun teatro, nessuna sala da concerto possono competere da questo punto di vista col cinema e con i suoi milioni di spettatori.

Ho già avuto occasione di comporre per il cinema — la musica per i film *Vstrečnyj* (*Contropiano*), *Odna* (*Sola*), *Zlatye gory* (*Le montagne d'oro*), *Podrugi* (*Amiche*), *Druz'ja* (*Amici*), *Junost' Maksima* (*La giovinezza di Maksim*), *Vozvraščenie Maksima* (*Il ritorno di Maksim*), *Vyborgskaja storona* (*Il quartiere di Vyborg*), *Voločaevskie dni* (*I giorni di Voločaevka*), *Čelovek s ruž'em* (*L'uomo col fucile*). Durante questi lavori l'idea di cosa sia la musica da film è diventata per me sempre più chiara. Questa idea, o meglio questo compito, può essere formulato all'incirca nel modo seguente: la cosa fondamentale per la musica da film è la sua organica partecipazione all'azione filmica. Dalla musica si devono pretendere le stesse cose che si richiedono alla sceneggiatura, alla recitazione degli attori, alla regia. Ma alla musica si devono riconoscere gli stessi diritti. Certo, non è un compito facile... È necessario un grande lavoro di sperimentazione. Al momento sto componendo la musica per il cortometraggio di animazione *Skazka o glupom myšonke* (*La fiaba del topolino sciocco*), su testo di Maršak. A proposito, l'animazione è un procedimento molto interessante, che richiede un'espressione musicale di pari livello stilistico. Il disegnatore M.M. Cechanovskij sta lavorando al film *La fiaba del topolino sciocco*. Io ho già terminato la versione per pianoforte dell'opera e sto portando a termine la partitura. Il lavoro mi dà molta soddisfazione. Si tratta della mia prima esperienza di musica da cinema per bambini. Spero che l'esperimento riesca e che i bambini apprezzino il mio lavoro.

La musica di questo film consiste tutta nella ninna nanna cantata dalla mamma-topo, dall'anatra, dalla maialina, dalla rana, dal cavallo, dal luccio e dalla gatta. La canzoncina varia a seconda del carattere del personaggio che la intona. La musica è allegra e lirica. A differenza dalla fiaba di Maršak il nostro film avrà un lieto fine. La gatta non mangia il topolino, che viene salvato dal vecchio cane Polkan. Nel film ci sono molte avventure interessanti e allegre.

È costato una certa fatica convincere i dirigenti di *Lenfil'm* a metterci a disposizione l'orchestra che ci sembrava necessaria. All'inizio volevano limitarci a un'orchestra di... sedici elementi. Questo avrebbe senza dubbio abbassato il livello del nostro lavoro. È giunto da tempo il momento di riconoscere che per gli spettacoli cinematografici un'orchestra buona e sufficientemente grande non è uno spreco, ma una cosa necessaria dal punto di vista artistico. Ma questa semplice verità non è facile da capire per molti di quelli che lavorano nel cinema. In questo caso la direzione di *Lenfil'm* alla fine mi è venuta incontro, e così avrò un'orchestra di 40 elementi. Evidentemente la musica nel cinema sta ancora vivendo la sua 'infanzia'. Un tempo anche nel teatro drammatico si pensava che all'orchestra bastasse un numero minimo di elementi, ma ora in qualunque gruppo teatrale è difficile trovare sostenitori di questa idea. E anche a noi tocca cercare pazientemente di convincere chi lavora per il cinema che la musica non può restare in una condizione che forse è stata normale solo negli anni dell'infanzia del 'cinemà' muto. Il cinema deve dotarsi non solo di grandi orchestre qualificate, ma anche di direttori di prim'ordine. E noi compositori dobbiamo far sì che le orchestre e i direttori abbiano materiale su cui lavorare nello spettacolo cinematografico. Il mio sogno è realizzare una cine-opera che risponda a tutti i criteri dello spettacolo musicale realistico. Mi affascina l'idea degli spazi infiniti che la 'scena cinematografica' spalanca, l'idea della possibilità di risolvere qui i problemi di tempo, spazio e azione, così complessi per il teatro. A teatro è inevitabile che l'azione, suddivisa in una quantità di parti, si sfaldi. Al cinema invece quella stessa azione, mostrata in un flusso unitario di inquadrature che si succedono in modo inavvertibile, conserva tutta la forza di una percezione integrale. Che compito felice per il compositore quello di cogliere il ritmo di questo flusso dinamico di inquadrature e di creare una musica che agisca a pieno titolo nello spettacolo cinematografico! La musica di Sergej Prokof'ev per il film *Aleksandr Nevskij* mi sembra uno degli esempi in cui in molti episodi si fondono felicemente l'efficacia della musica e la sua qualità 'scenica'. Il mio sogno di una cine-opera purtroppo non è ancora riuscito a realizzarsi.

L'eterno problema della collaborazione tra i poeti e i compositori, che a volte è stato felicemente risolto nel dramma in musica, non è ancora stato posto per la cine-opera, così come del resto non è ancora stato posto per davvero il problema della cine-opera in sé. Tutti i miei tentativi di appassionare a questa idea poeti, librettisti, registi sono stati vani. Tramite la «Literaturnaja gazeta» voglio lanciare un appello a poeti e registi: chi desidera impegnarsi nella creazione di una cine-opera?



Если актеры, режиссеры, кинооператоры вооружены теорией и располагают целым арсеналом особых киноизобразительных средств, то мы, музыканты, до сих пор работаем ощупью, мало, или вовсе не зная особенностей и техники кино.

А между тем, писать музыку для кино без теоретических и технических знаний, примерно, то же самое, что оркестровать музыкальную пьесу, не зная звуковой природы того оркестра, для которого инструментуешь.

Казалось бы, самое появление звукового кино должно было выдвинуть проблему музыкального киноискусства на первый план. Органическое сочетание слова и звука, звука и действия, возможность использовать новые, интересные оркестровые комбинации – все это ставит перед киномузыкой те задачи, которые давно и успешно решаются в «общей» музыке: в музыкальной драме, в опере, в симфонии.

Киномузыка очень часто и теперь остается только иллюстративной, «дополнительной» к картине. А она должна быть, на мой взгляд, неотъемлемой художественной частью киносpectакля или киноконцерта.

Правда, отчасти мы сами виноваты. К сожалению, мне неизвестно, чтобы кто-нибудь из наших теоретиков и композиторов серьезно занялся теоретическими проблемами киномузыки. Отстает и наша музыкальная школа. На каком композиторском факультете наших консерваторий теория музыкального письма для кино введена в учебный план?

А ведь через кино музыка проникает в самые широкие массы. Ни один театр, ни одна концертная площадка не могут конкурировать в этом смысле с кино, с его многомиллионной аудиторией.

Мне довелось уже сделать несколько работ для кино (музыка к фильмам «Встречный», «Одна», «Златые горы», «Подруги», «Друзья», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», «Волочаевские дни», «Человек с ружьем»). В процессе всех этих работ для меня все ясней и ясней становилась идея киномузыки. Эту идею, или точнее – задачу ее, можно сформулировать, примерно, так: главное в киномузыке – органическое участие в самом действии киносpectакля. В киносpectакле к музыке можно и должно предъявлять такие же требования, как к сценарию, к актерской игре, к режиссуре. Но в таком киносpectакле музыка должна занять и равноценное место. Конечно, эту задачу не решишь с плеча. Нужна большая экспериментальная работа.

Сейчас я пишу музыку для короткометражного мультипликационного фильма «Сказка о глупом мышонке» по Маршаку. Кстати, мультипликация есть тоже очень интересный художественный прием, требующий равноценного стиливого выражения в музыке. Ставит фильм «Сказка о глупом мышонке» художник М.М. Цехановский. Я уже закончил клавишное сочинение и сейчас кончаю партитуру. С большим удовольствием работаю я над этим сочинением. Это мой первый опыт детской киномузыки. Мне бы хотелось, чтобы опыт удался и чтобы дети одобрили мою работу.

Музыка этого фильма состоит из колыбельной песенки, которую поют мышка, утка, свинка, жала, лошадь, щука и кошка. Эта песенка варьируется в зависимости от характера персонажа, который ее распевает. Музыка – веселая и лирическая.

В отличие от сказки Маршака, в нашей фильме будет благополучный конец. Кошка не съест мышонка: мышонка спасет старый пес Полкан. В фильме много интересных и веселых приключений.

Некоторого труда стоило убедить руководителей Ленфильма предоставить такой оркестр, который мы считали необходимым. Вначале хотели было ограничить нас оркестром в... шестнадцать человек. Без сомнения, это сильно снизило бы нашу работу. Давно пора усвоить истину, что хороший и достаточно большой оркестр в киносpectакле – не расточительство, а художественная необходимость. Однако эту простую истину многие киноработники не всегда легко усваивают. В данном случае руководство Ленфильма в конце концов пошло мне навстречу, и я получаю оркестр в сорок человек.

Видимо, в кино музыка еще переживает «детский период». Ведь когда-то и в драматическом театре считалось, что театральному оркестру достаточно иметь самую ограниченную группу музыкантов. Трудно найти защитников подобной точки зрения теперь в каком-нибудь театральном коллективе. И нам приходится терпеливо доказывать киноработникам, что музыка в кино не хочет оставаться в том положении, которое было нормальным разве только в младенческие годы существования немого «синемаатографа».

Кино должно обзавестись не только крупными квалифицированными оркестрами, но и первоклассными дирижерами. Мы же, композиторы, обязаны позаботиться о том, чтобы и оркестрам, и дирижерам было над чем поработать в киноспектакле. Я мечтаю сейчас написать кинооперу, созданную по всем законам реалистического музыкального спектакля. Меня очень увлекает мысль о тех безграничных просторах, которые открывает «киносцена», о возможности легко решить здесь столь сложные для театра вопросы места, времени и действия.

В театре действие, разбитое на множество картин, неизбежно распыляется. В киноспектакле то же действие, показанное в едином потоке неуловимо сменяющихся кадров, сохраняет всю силу целостного впечатления. Какая благодатная задача для композитора – уловить ритм этого динамичного потока кинокадров и создать музыку, которая полноправно действует в киноспектакле и порой ведет его.

Музыка Сергей Прокофьева к фильму «Александр Невский» кажется мне одним из тех примеров, когда действенность и «сценичность» музыки во многих эпизодах найдена очень удачно.

Мои мечты о киноопере мне, к сожалению, до сих пор не удастся реализовать. Извечный вопрос о содружестве поэтов и композиторов, порою удачно решавшийся в музыкальной драме, для кинооперы еще даже не ставился, как, впрочем, не ставился еще по-настоящему вопрос о самой киноопере. Все мои попытки зажечь поэтов, либреттистов, режиссеров этой идеей пока тщетны. Через посредство «Литературной газеты» мне хочется кликнуть клич поэтам и режиссерам: кто хочет творчески поработать над созданием кинооперы?



## Bibliografia

### Storia, cultura, letteratura

- Achmatova Anna, *Stichotvorenija i poëmy*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1977.
- Barnes Julian, *The noise of time*, Alfred A. Knopf, New York 2016.
- Barthes Roland, *La morte dell'autore*, in: Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.
- Benjamin Walter, *Diario moscovita*, prefazione di Gershom Scholem, a cura di Gary Smith, Torino, Einaudi, 1983.
- Berdjaev Nikolaj, *Autobiografia spirituale*, edizione italiana a cura di Adriano Dell'Asta, Jaca Book, Milano 2006, p. 59 (ed. or.: *Samopoznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii*, Ymca-Press, Paris 1949).
- Berdjaev Nikolaj, *Il senso della creazione: saggio per una giustificazione dell'uomo*, trad. it. pref. a cura di Adriano Dell'Asta. Jaca Book, Milano 1994, p. 135 (ed. or.: *Smysl tvorčestva. Opyt opravdanija čeloveka*, YMCA Press, Paris 1915).
- Berdjaev Nikolaj, *Smysl tvorčestva. Opyt opravdanija čeloveka*. YMCA Press, Paris 1915 (trad. it.: *Il senso della creazione: saggio per una giustificazione dell'uomo*, a cura di Adriano Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1994).
- Boltjanskij Grigorij, *Lenin i kino*, Gosizdat, Moskva-Leningrad 1925.
- Burenina-Petrova Ol'ga, *Cirk v prostranstve kul'tury*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2015.
- Chalatov Artemij, *K sporam o detskoj literature*, «Literaturnaja gazeta», 30.12.1929.
- Clark Katerina, *Petersburg, crucible cultural revolution*, Harvard University Press, Cambridge MA - London 1996.
- Drain Richard, *Twentieth-Century Theatre: a Sourcebook*, Routledge, 1995.
- Egidio Aurora, *Aleksandr Tairov e il Kamernyj Teatr di Mosca. 1907-1922*, Bulzoni, Roma, 2005.
- Ėjchenbaum Boris (a cura di), *Poëtika kino*, Academia, Leningrad 1927.
- Fitzpatrick Sheila, *The commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, Cambridge 1970.
- Frolova-Walker Marina, Walker Jonathan, *Music and soviet power 1917-1932*, The Boydell Press, Woodbridge 2017 (2012).
- Giacobbe Carla Maria, *Kurt Erich Suckert e la Russia. Nuove prospettive di studi malapartiani*, PhD Thesis, Università di Milano, [https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/558721/982334/phd\\_unimi\\_R10831.pdf](https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/558721/982334/phd_unimi_R10831.pdf).
- Hellman Ben, *Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*. Brill, Leiden, Boston 2013.
- Kishkovsky Sophia, *Shostakovich Is Scaled Down After Protests From Church*, «The New York Times», 05.10.2006  
<https://www.nytimes.com/2006/10/05/arts/music/05prie.html> (ultimo accesso 06.05.2019).

- Krylov Ivan, *Stichotvorenija*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1954.
- Kurilla Ivan, *Zakljatye druž'ja. Istorija mnenij, fantazij, kontaktov, vzaimo(ne)ponimanija Rossii i SŠA*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2018.
- Kušner Boris, *Revolucija materialov*, «Naš put'», 2, 1918, pp. 165-170.
- Lapšin Vladimir, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Skira, Milano 2008.
- Leach Robert, *Revolutionary Theatre*, Routledge, London-New York 1994.
- Luda, *Kuznec Ėnrik*, Detgiz, Moskva 1959.
- Lunačarskij Anatolij, *Oliver Cromwell*. Melodramma con testo russo a fronte, cura e traduzione di C.G. De Michelis, Stilo Editrice, Modugno (Bari) 2018.
- Lunačarskij Anatolij, *Stat'i, vyskazyvanija, scenarii, dokumenty*, Iskusstvo, Moskva 1965.
- Majakovskij Vladimir, *Teatr i kino*, v 2-ch tomach, Iskusstvo, Moskva 1954.
- Malcovati Fausto, *Ma i contadini hanno una cultura? Vjačeslav Ivanov tra i bolscevichi nel 1919*, in *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, a cura di Marina Ciccari, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 269-273.
- Mally Lynn, *Culture of the future: the Proletkult movement in revolutionary Russia*, Berkeley etc., University of California Press, 1990.
- Mally Lynn, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*, Cornell University Press, 2000.
- Maršak Samuil, *Sobranie sočinenij*, vol. 8: *Izbrannye pis'ma*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972.
- McMaster Juliet, *The trinity archetype in the Jungle Books and the Wizard of Oz*, «Children's Literature», 20.01.1992, pp. 90-110.
- Menninghaus Winfried, *Disgust*, State University of New York Press, Albany 2003.
- Pavlovec Michail, 'Nulevye' i 'pustotnye' teksty v russkoj poëzii: ot 'istoričeskogo avangarda' k nepodcenzurnoj poëzii XX veka, in: *Sto let russkogo avangarda*, Moskovskaja Konservatorija, Moskva 2013, pp. 375-384.
- Pieralli Claudia, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov dalla teatralità alla 'poetica della rivelazione'*, Firenze University Press, Firenze 2016.
- Prončatov Vladimir, "Vchod po biletam Politotdela..." *Nižnyj Novgorod: teatry i flotilija*, [http://www.museum.unn.ru/managfs/index.phtml?id=8014\\_28](http://www.museum.unn.ru/managfs/index.phtml?id=8014_28), (ultimo accesso: 05.07.2019).
- Pronin Aleksandr, *Bumažnij Vertov / Celluloidnyj Majakovskij*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2019.
- Puškin Aleksandr, *Fiabe in versi*, Marsilio, Venezia 1990.
- Rapisarda Giusi (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica. La Feks: Kozincev e Trauberg*, Officina Edizioni, Roma 1975.
- Ripellino Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965.
- Ripellino Angelo Maria, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959.

- Rosenkranz Karl, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853.
- Šackich Aleksandra, *Poslednij vsplesk ruskogo avangarda*, «Tret'jakovskaja Galereja / The Tretyakov Gallery», 3, 2004, pp. 74-85.
- Šatilov Boris, *Ėž*, «Oktjabr'», 12, 1929, pp. 184-189.
- Schechter Joel (a cura di), *Popular Theatre: a Sourcebook*, in: *Worlds of Performance*, Routledge, 2003.
- Scherrer Jutta, *Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio*, in: *Storia del Marxismo*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 493-546.
- Sičinava Dmitrij, *Vinni-Puch ot Zapadnogo do Vostočnogo poljusa*, <https://gorky.media/context/vinni-puh-ot-zapadnogo-do-vostochnogo-polyusa/> (ultimo accesso 19.10.2019).
- Sobolevskij Aleksej, *Velikoruskie narodnye pesni*, voll. 1-7, Sankt-Peterburg 1895-1902.
- Štejner Evgenij, *Čto takoe chorošo. Ideologija i iskusstvo v rannesovetskoj detskoj knige*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2019.
- Tomaševa Elena, *Sila pritjaženija. Tradicii kafedry detskoj literatury i bibliotečnoj raboty s det'mi 1946–1995 gg.*, «Peterburgskaja bibliotečnaja škola», 4 (64), 2018, pp. 32-42.
- Tvardovskij Aleksandr, *Vasilij Terkin. Voennaja lirika*, Voennoe izdatel'stvo Ministerstva oborony SSSR, Moskva 1966.
- Werth Nicolas, *Storia dell'Unione sovietica*, Il Mulino, Bologna 1993.

## **Storia della musica**

- Adër Lidija, *Štab-kvartira avangarda, Kružok četvertitonovoj muzyki v konservatorii*, in «Opera Musicologica», 2 (12), 2012, pp. 80-88.
- Anfilov Gleb, *Fizika i muzyka*, Detgiz, Moskva 1963.
- Asaf'ev Boris, *Muzykal'naja forma kak process, 1930-1947*, Muzyka, Leningrad 1971.
- Avraamov Arsenij, *Nakaz po Gudkovoju simfonii*, «Bakinskij Rabočij», 250, 1922, p. 3.
- Avraamov Arsenij, *Sintetičeskaja muzyka*, «Sovetskaja muzyka» 8, 1939.
- Avraamov Arsenij, *Universelles Tonsystem (UTS)*, in: *Acoustic turn*, a cura di Petra Maria Meyer, Wilhelm Fink, München 2008, pp. 375-379.
- Bianchi Stefano, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1995.
- Boltjanskij Grigorij, *Lenin i kino*, Moskva-Leningrad 1925.
- Calabretto Roberto, *La musica per film al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica di Firenze del 1968: alcuni segnali provenienti dall'Est*, «Musica/Tecnologia», VIII-IX, 2014-2015, pp. 157-180.
- Chismatov Sergej, *Simfonija gudkov*, «Opera musicologica», 4 [6], 2010, pp. 100-124.
- Dubinec Elena, *Pereros muzyku kak takovuju*, «Izrail' XXI. Muzykal'nij žurnal», 12, 2017, <https://web.archive.org/web/20171222051635/http://www.21israel-music.net/Schillinger.htm> (ultimo accesso: 07.07.2019).

- Dudakov-Kašuro Konstantin, *Musica ex machina: u istokov industrializaciji zvuka*, «Iskusstvo», n. 2 (593) 2015, pp. 24-35.
- Dudakov-Kašuro Konstantin, *Rannesovetskaja šumovaja muzika: opyt istoričeskoj rekonstrukcii*, <https://theatrummundi.ru/material/noise/> (ultimo accesso: 07.07.2019).
- Frolova-Walker Marina, Walker Jonathan, *Music and soviet power 1917-1932*, The Boydell Press, Woodbridge, 2017.
- Glinsky Albert, *Theremin: Ether Music and Espionage*, University of Illinois Press, Champaign, Illinois 2000.
- Hakobian Levon, *Music of the Soviet Era: 1917–1991*, Routledge, Abingdon-New York 2017.
- Kondakov Igor', *Muzyka v kontekste istoričeskogo vremeni. "Proryv k polistilistike"*, <http://ecsocman.hse.ru/text/18728792/> (ultimo accesso: 11.02.2019).
- Kreiči Stanislav, *Moja ANSiana*, in: *U istokov elektronnoj muzyki. Evgenij Murzin, vospominanija o E.A. Murzine*, Kompozitor, Moskva 2008, pp. 12-15.
- Maes Francis, *A History of Russian Music (From Kamarinskaya to Babi Yar)*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002.
- Medič Ivana, *From Polystylism To Meta-Pluralism. Essays On Late Soviet Symphonic Music*, Belgrado 2017.
- Munipov Aleksej, *Fermata. Razgovory s kompozitorami*, Novoe Izdatel'stvo, Moskva 2019.
- Murzina Julija, *Evgenij Murzin – izobretatel', posledovatel' A.N. Skrjabina*, in: *A.N. Skrjabin v prostranstvach kul'tury XX veka*, a cura di Aleksandr Serafimovič Skrjabin, Kompozitor, Moskva 2008, pp. 200-204.
- Musin Il'ja, *Uroki žizni: Vospominanija dirižera*, Prosvetit.-izd. Centr DEA-ADIA-M, Puškin. Fond, Sankt-Peterburg, 1995.
- Novikova Inna, *Pervij v mire muzikal'nyj sintezator bil sovetским*, «Pravda», 25.04.2003 (<https://www.pravda.ru/eureka/32235-sintezator/>, ultimo accesso: 28.03.2019)
- Posmysz Zofia, *Die Passagierin*, «Östeuropa», 60, 7, 2010, pp. 146-155.
- Schmelz Peter J., *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009.
- Schmelz Peter, *Listening, Memory, and the Thaw: Unofficial Music and Society in Soviet Union, 1956-1974*, PhD Thesis, University of California, Berkeley 2002.
- Taruskin Richard, *How Talented Composers become Useless*, «The New York Times», 10.3.1996.
- Taruskin Richard, *Russian Music at Home and Abroad: New Essay*, University of California Press, Oakland (California) 2016.
- Tedeschi Rubens, *Ždanov l'immortale. Sessant'anni di musica sovietica*, La Nuova Italia, Venezia 1980.
- Tsenova Valeria (ed.), *Underground Music from the Former USSR*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1997.

Vičar Jan, *Imprints, Essays on Czech Music and Aesthetics*, Palacký University in Olomouc, Togga, Praga 2005.

Vlad Roman, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino 1955.

Vlasova Ekaterina, *1948 god v sovetskoj musyke*, Klassika XXI, Moskva 2010.

### **Letteratura critica sui compositori**

Andersen Martin, *Per Skans – Champion of Soviet composers*, «The Independent», 15.03.2007 (<https://johnsonsrambler.wordpress.com/2007/03/15/per-skans/> ultimo accesso 06.10.2019).

Artem'ev Èduard, *Vozmožnosti muzyki – bezgraničny*, a cura di Denis Bojarinov [https://www.colta.ru/articles/music\\_modern/5966-eduard-artemiev-vozmozhnosti-muzyki-bezgranichny](https://www.colta.ru/articles/music_modern/5966-eduard-artemiev-vozmozhnosti-muzyki-bezgranichny) (ultimo accesso 21.10.2019).

Bernatchez Hélène, *Schostakowitsch und Die Fabrik Des Exzentrischen Schauspielers*, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung GmbH & Co. KG, München 2006.

Bogdanov-Berezovskij Valerian, V.M. *Deševov*, «Žizn' iskusstva» (quotidiano di Petrograd), 33, 1929, p. 7.

Brown Malcolm Hamrick (ed. by), *A Shostakovich Casebook (Russian Music Studies)*, University Press, Bloomington and Indianapolis 2004.

Cappelletto Sandro, *Sofia Gubaidulina: in note i "perché" del nostro tempo*, «La Stampa», 21.07.2014.

Cenova Valerija, *Čislovyje tajny muzyki Sofii Gubajdulinoj*, Moskovskaja Konservatorija, Moskva 2000 (2° ed. aumentata: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, Verlag Ernst Kuhn, Berlin, 2001).

Chentova Sof'ja, *D.D. Šostakovič v gody Velikoj Otečestvennoj vojny*, Muzyka, Leningrad 1979.

Chentova Sof'ja, *Molodye gody Šostakoviča*, vol. 1, Sovetskij kompozitor, Leningrad-Moskva 1975.

Chentova Sof'ja, *Molodye gody Šostakoviča*, vol. 2, Leningrad 1980.

Chentova Sof'ja, *Puškin v muzyke Šostakoviča*, Pavlovsk 1996.

Chentova Sof'ja, *Rasskazy o Šostakoviče*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1976.

Chentova Sof'ja, *Šostakovič i Sibir'*, Knižnoe izdatel'stvo, Novosibirsk 1990.

Chentova Sof'ja, *Šostakovič na Ukraine*, Muzyčna Ukraina, Kiev 1986.

Chentova Sof'ja, *Šostakovič v Moskve*, Moskovskij rabočij, Moskva 1986.

Chentova Sof'ja, *Šostakovič v Petrograde — Leningrade*, Leninizdat, Leningrad 1979.

Chentova Sof'ja, *Šostakovič: Tridcatiletie (1945-1975)*, Sovetskij kompozitor, Leningrad 1982.

Chentova Sof'ja, *Šostakovič: Žizn' i tvorčestvo*, voll. 1-2, Sovetskij kompozitor, Leningrad 1985-1986.

Chentova Sof'ja, *Udivitel'nyj Šostakovič*, Variant, Sankt-Peterburg 1993.

Chentova Sof'ja, *V mire Šostakoviča*, Moskva, Kompozitor 1996.

Chentova Sof'ja, *V mire Šostakoviča. Besedy s Šostakovičem. Bedesy o kompozitore*,

- Kompozitor, Moskva 1996.
- Cholopova Valentina, *Kontrapunkt zemli i neba* (1991-2006), [http://www.famhist.ru/famhist/gub/004c3edc.htm#\\_ftn21](http://www.famhist.ru/famhist/gub/004c3edc.htm#_ftn21) (ultimo accesso: 10.12.2018).
- Cholopova Valentina, *Sofija Gubajdulina*, Kompozitor, Moskva 2008.
- Cholopova Valentina, *Viktor Suslin: otkrytie šansov, propušennyh progressom*, in *Muzika is byvšego SSSR*, a cura di Valerija Cenova, Kompozitor, Moskva 1996, pp. 229-254.
- Cholopova Valentina, Čigariova Evgenija, *Al'fred Šnitke – Očerki žizni i tvorčestva*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1990.
- Cholopova Valentina, *Kompozitor Al'fred Šnitke*, Arkaim, Čeljabinsk 2003 (2° ed.: Kompozitor, Moskva 2010).
- Chržanovskij Andrej (a cura di), *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, Arcadia, Moskva 2014.
- Chržanovskij Andrej, *On priletal liš' odnaždy*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 356-367.
- Chržanovskij Andrej, *Prodolženie žizni*, «Iskusstvo kino», 2, 1999, <http://old.kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article14> (ultimo accesso 20.10.2019).
- Curletto Mario Alessandro, Lupi Romano, *Šostakovič. Note sul calcio*, Il melangolo, Genova 2018.
- Cypin Gennadij, *O «vozvyšennom i zemnom»*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 296-309.
- Denisov Ėdison, *“Novaja tehnika - èto ne moda”*, in: *Svet, Dobro, Večnost'. Pamjati Ėdisona Denisova*, a cura di Valeria Cenova, Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija, Moskva 1999, pp. 33-43.
- Dixon Gavin Thomas, *Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian interpretation of Šnitke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso No.4/Symphony No. 5*, PhD 2007 ([http://www.gavindixon.info/Polystylism\\_as\\_Dialogue.pdf](http://www.gavindixon.info/Polystylism_as_Dialogue.pdf)).
- Elphick Daniel, *Music behind the Iron Curtain: Weinberg and his Polish Contemporaries*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.
- Elphick Daniel, *The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study*. PhD Thesis, University of Manchester 2016.
- Eustachi Paolo, *Note in rosa: la carriera cine-musicale di Sofja Gubaidulina*, in: «Colonesonore», 20.6.2016. <http://www.colonesonore.net/contenuti-speciali/monografici/4464-note-in-rosa-la-carriera-cine-musicale-di-sofja-gubaidulina.html> (ultimo accesso: 17.12.2018).
- Fanning David, *Mieczysław Weinberg In Search of Freedom*, Wolke Verlag, Hofheim 2010.
- Fay Laurel, *Shostakovich: A Life*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- Finkel'stejn Emil', *O mastere v ličnom tone*, «Muzykal'naja Akademija», 1974, 4, p. 104.
- Fornara Bruno, Pitassio Francesco, Signorelli Angelo (a cura di), *Jan Švankmajer*, Stefanoni, Bergamo 1997.

- Geiger Friedrich e Mogl Verena (a cura di), *Thema: Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev*, «Die Tonkunst. Magazin für klassische Music und Musikwissenschaft», X, 2, 2016.
- Giaquinta Rosanna (a cura di), *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema* (Atti del Convegno internazionale tenutosi presso l'Università degli Studi di Udine, 15-17 dicembre 2005), Leo S. Olschki, Firenze 2008.
- Giust Anna, «*Il naso*» di Šostakovič e il dibattito su Gogol' nel modernismo russo, «Musica e Storia», XV, 3, 2007, pp. 679-698.
- Giust Anna, *Passažirka di Mieczysław Weinberg: opera russa e tematica ebraica nella 'scuola šostakoviciana'*, «Europa Orientalis», 37 (2018), pp. 173-201.
- Glikman Isaak (a cura di), *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič Isaaku Glikmanu*, Kompositor, Moskva-Sankt-Peterburg 1993.
- Gubaidulina Sofia, *The Lyre of Orpheus, Composer's Notes*. (<http://www.boosey.com/cr/music/Sofia-Gubaidulina-The-Lyre-of-Orpheus/49624>, ultimo accesso 19.08.2019).
- Gubajdulina Sofija, *Annotacija «Triptich Nadejka» (2005–2006)*, <http://www.famhist.ru/famhist/gub/009b1312.htm> (ultimo accesso: 18.08.2019).
- Gwizdalanka Danuta, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor trzech światów*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, Poznań 2013.
- Ivashkin Aleksandr, *Alfred Schnittke*, Phaidon Press, London 1996.
- Ivashkin Alexander, Kirkman Andrew (ed. by), *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, Ashgate Publishing, Farnham 2012.
- Ivashkin Alexander, *Alfred Schnittke*, Phaidon Press, London 1996.
- Ivaškin Aleksandr (ed. by), *A Schnittke Reader*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2002.
- Ivaškin Aleksandr, *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, in: *Schnittke. Con un saggio su "Urss/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi"*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1993, pp. 1-48.
- Ivaškin Aleksandr, *Besedy s Al'fredom Šnitke*, Klassika XXI, Moskva 2019 (1° ed.: 1994).
- Jakubov Manašir, *Mečislav Vajnberg: «Vsju žizn' ja žadno sočinjal muzyku»*, «Utro Rossii», 7(67), 1995, p. 12.
- Jeffries Stuart, *Sofia Gubaidulina: unchained melodies*, «The Guardian», 31.10.2013. (<https://www.theguardian.com/music/2013/oct/31/sofia-gubaidulina-unchained-melodies>, ultimo accesso: 08.10.2019)
- Jurskij Sergej, *Dve vstreči*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 369-370.
- Klejman Naum, *Al'fred Šnitke: srez istorii*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 233-246.
- Klimov Èlem, *On deržal v golove ves' mir*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 378-380.

- Kurtz Michael, *Sofia Gubaidulina. A Biography*, Indiana University Press, Bloomington 2007.
- Mejer Krzysztof, *Dymitr Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.
- Meyer Krzysztof, *Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach 1995.
- Miroškina Al'fija, *Kinomuzika Al'freda Šnitke: opit issledovanija*, PhD Thesis, Magnitogorskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni Michaila Glinki, Magnitogorsk, 2017.
- Mogl Verena, *Juden, die ins Lied sich retten - der Komponist Mieczyslaw Weinberg (1919-1996) in der Sowjetunion* [Muzyk und Diktatur, 1], Waxmann, Münster 2017.
- Nejman Marija, *Istorija odnogo interv'ju*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 371-377.
- Nikitina Ljudmila, *Simfonii Vajnberga*, Muzyka, Moskva 1972.
- Nikitina Ljudmila, «Počti ljuboj mig žizni – rabota...». *Stranicy biografii i tvorčestva Mečislava Vajnberga*, «Muzykal'naja Akademija», 5, 1994, pp. 17-24.
- Parsons Laurel, Brenda Ravenscroft (eds.), *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music from 1960-2000*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- Petrušanskaja Elena, *Izobraženie i muzyka – vozmožnosti dialoga*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 387-395.
- Pulcini Franco, *Šostakovič*, EDT/MUSICA, Torino, 1988.
- Rags Jurij (a cura di), *N.A. Garbuzov – muzykant, issledovatel', pedagog*, Muzyka, Moskva 1980.
- Reif Adelbert, *Das Klingen der Seele*, «Fono Forum», 10, 2006, pp. 40-43.
- Restagno Enzo, *Sofija Gubajdulina*, EDT, Torino 1991.
- Restagno Enzo, *Considerazioni sul silenzio nell'opera di Sofija Gubajdulina*. <http://www.bolognafestival.it/saggio.asp> (ultimo accesso: 10.12.2018).
- Restagno Enzo, *Schnittke. Con un saggio: Urss/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi*, EDT, Torino 1993.
- Rižkin Iosif, *Ne nado trevožit' CK*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 51-55.
- Roždestvenskij Gennadij, *Glavnym avangardistom mirovoj muzyki byl Bach!*, «Muzykal'noe obozrenie», 3 (396), 2016 (<https://muzobozrenie.ru/glavny-m-avangardistom-mirovoj-muzy-ki-by-l-bah/>, ultimo accesso: 17.08.2019).
- Semenov Andrej, *Gennadij Gladkov. Kniga o veselom kompozitore*, Muzyka, Moskva 2009.
- Skans Per, *Mieczyslaw Weinberg – ein bescheidener Kollege*, in: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe / Dmitri Shostakovich*



- and the Jewish Heritage in Music*, Ernst Kuhn u.a. [Studia slavica musicologica, 21], Berlin 2001, pp. 298 -324.
- Šnitke Al'fred, *Polistilističeskie tendencii sovremennoj muzyki*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 103-106.
- Šnitke Al'fred, *Vospominanija o Vene*, in *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 26-30.
- Šnitke Irina, *On šel vseгда svojim putëm*, in: *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompositore*, a cura di Andrej Chržanovskij, Arcadia, Moskva 2014, pp. 19-24.
- Šostakovič Dmitrij, *Avtobiografija*, «Sovetskaja muzyka», 9, 1966, p. 25.
- Šostakovič Dmitrij, *Ob opere*, in: M. Vajnberg, *Passažirka. Opera v 2-x dejstvijach, 8 kartinach s ëpilogom. Libretto A. Medvedeva i Ju. Lukina po odnoimennoj povesti Zofii Posmyš. Klavir*, Sovetskij kompositor, Moskva 1977, p. 1.
- Šul'gin Dmitrij, *Godi neizvestnosti Alfreda Schnittke*, Direkt-Media, Moskva 2014.
- Tremblay Jean-Benoit, *Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke*, The University of British Columbia, Vancouver 2007 (<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100526>. (ultimo accesso: 02.01.2019)).
- Tsenova Valeria, *Magic numbers in the music of Sofia Gubaidulina*, «Muzikologija», 2, 2002, pp. 253-261.
- Volkov Solomon, *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, Harper and Row, New York 1979.
- Wilson Elisabeth, *Conversazione tra Elizabeth Wilson e Alfred Schnittke*, in: *Schnittke. Con un saggio su "Urss/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi"*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1993, p. 52.
- Wilson Elisabeth, *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton University Press, Princeton 1994.
- Wilson Elisabeth (a cura di), *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, trad. di Laura Dusio, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Wilson Jacqueline May, *The Concerto for Bassoon and Low Strings by Sofia Gubaidulina: a Performance Guide*. DMA thesis, University of Iowa, 2011, (<https://ir.uiowa.edu/etd/1109/>, ultimo accesso: 17.12.2018).
- Zav'jalova Olga, *Kompozitor Sofija Gubajdulina – o populjarnoj muzyke, Šostakoviče i 'černych spiskach'*. 16.11.2011 (<https://iz.ru/news/506996>, ultimo accesso: 10.12.2018).

## Storia della musica per film

- Barankin Evgenij, *Soedinjaja nesoedinimoe*, «Iskusstvo kino», 2, 1999 (<http://kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article12>, ultimo accesso 10.12.2018).
- Bellano Marco, *Václav Trojan: Music Composition in Czech Animated Films*, CRC Press, Boca Raton 2019.

- Bernatchez Hélène, *Shostakovich and FEKS. Integrating the Theory of Russian Formalism into the Music of New Babylon*, in: *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, a cura di Rosanna Giaquinta, Leo S. Olschki, Firenze 2008, pp. 269-276.
- Calabretto Roberto, *La difficile 'identità' della musica da film*, in: *Ri-mediazione dei documenti sonori*, a cura di Sergio Canazza e Mauro Casadei Turrone Monti, Forum, Udine 2006, pp. 125-258.
- Calabretto Roberto, *L'Amleto di Grigorij Kozincev*, in: *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, a cura di Rosanna Giaquinta, Leo S. Olschki, Firenze 2008, pp. 277-327.
- Calabretto Roberto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2010.
- Calabretto Roberto, *Antonioni e la musica*, Marsilio, Venezia 2012.
- Cano Cristina, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese, Roma 2002.
- Chion Michel, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001.
- Coyle Rebecca (ed. by), *Animation Film Music and Sonicity*, Equinox, London - Oakville 2009.
- Digonskaja Ol'ga, *D.D. Šostakovič. Nomer "Bazar" iz muzyki k mul'tfil'mu "Skazka o pope i o rabotnike ego Balde"*. <http://glinka.museum/visitors/exhibitions/neizvestnyy-romans-ya-lyublyu/> (ultimo accesso 24.04.2019).
- Dombrowskaia Olga, *Hamlet, King Lear and Their Companions: The Other Side of Film Music*, in: *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, ed. by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman, Ashgate Publishing, Farnham 2012, pp. 141-164.
- Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1997.
- Gaglianone Eugenia (catalogo a cura di), *Šostakovič al cinema: capolavori del cinema sovietico 1929-1970*, Torino 2004.
- Izvolov Nikolaj, *Iz istorii risovannogo svuka v SSSR*, «Kinovedčeskie zapiski», 53, 2001, pp. 290-296.
- Izvolov Nikolai, *From the History of Graphic Sound in the Soviet Union; or, Media without a Medium*, translated from the Russian by Sergei Levchin, in: *Sound Speech Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, ed. by Lilya Kaganovsky and Masha Salazkina, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2014, pp. 21-37.
- Jakubov Manašir, *Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michaila Cechanovskogo*, in: *Šostakovič, Novoe sobranie sočinenij*, Tom 126, Serija XIV: Kinomuzyka, DSCH, Moskva 2004, pp. 358-365.
- Kaganovsky Lilya, Salazkina Masha (ed. by), *Sound Speech Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2014.
- Miceli Sergio, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi LIM, Milano 2009.
- Mogl Verena, *Musik in Bewegung*, «Östeuropa», 60, 7, 2010, pp. 123-137.
- Mouëllic Gilles, *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, Lindau, Torino 2005.

- Morelli Giovanni, *Prima la musica, poi il cinema*, Marsilio, Venezia 2011.
- Nusinova Natal'ja, *Šostakovič i FĖKSY. K voprosu o rabote Dmitrija Šostakoviča nad fil'mom Grigorija Kozinceva i Leonida Trauberga Odnâ*, in: *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, a cura di Rosanna Giaquinta, Leo S. Olschki, Firenze 2008, 255-267.
- Petrov Andrej, Kolesnikova Natalija, *Dialog o kinomuzuŭke*, Iskusstvo, Moskva 1982.
- Prendergast Roy M., *Film Music. Neglected art*, W.W. Norton, New York, London, 1991.
- Raykoff Ivan, *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Riley John (recensione a), *New Collected Works, Volume 126: The tale of the priest and his worker Balda and The tale of the silly little mouse*, «DSCH Journal», 27, 2007, p. 100 (<http://dschjournal.com/book-reviews-27>, ultimo accesso 24.04.2019).
- Riley John, *Dmitri Shostakovich: A life in film*, I.B.Tauris, London-New York 2004.
- Riley John, *Keeping the icons on the wall: Shostakovich's cinema and concert music*, in: *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, a cura di Rosanna Giaquinta, Leo S. Olschki, Firenze 2008, pp. 223-233.
- Seminara Graziella, *Musica e immagini in Nuova Babilonia tra letteratura e arti figurative*, «Arabeschi», 11, 2018, pp. 67-90.
- Sikorski Axel, Sikorski Dagmar (a cura di), *Russische Filmusik des 20. Jahrhunderts*, «Sikorski magazin», 3, 2019, ([https://www.sikorski.de/media/files/1/13/27/14006/sikmag\\_03.19\\_inhalt.pdf](https://www.sikorski.de/media/files/1/13/27/14006/sikmag_03.19_inhalt.pdf), ultimo accesso 20.10.2019).
- Simeon Ennio, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti, Milano 1995.
- Šolpo Evgenij, *Iskusstvennaja fonogramma na kinoplenke kak techničeskoe sredstvo muzyki*, «Kinovedčeskie zapiski», 53, 2001, pp. 334-352.
- Šostakovič Dmitrij, *Muzyka i kino*, «Literaturnaja Gazeta», 10.04.1939.
- Šostakovič Dmitrij, *O muzyke k Novomu Vavilonu*, «Sovetskij Èkran», 11, 1929, p. 5.
- Šostakovič Dmitrij, *Ščast'e poznanija*, «Sovetskoe iskusstvo», 18 (214), 17.10.1934.
- Stalling Carl, *An Interview with Carl Stalling*, in: *The Cartoon Music Book*, ed. by Daniel Goldmark e Yuval Taylor, a cappella Books, Chicago 2002, pp. 37-60.
- Titus Joan, *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- Vlad Roman, *L'anima musicale di Topolino*, in: *Topolino 60 anni insieme* Mondadori, Firenze 1994, pp. 162-177.
- Zinjuk Stanislav, *Kino i elektronnaja muzyka*, «Muzikal'naja žižn'», 7, 1989, pp. 10-11.

## Storia del cinema e cinema di animazione

Asenin Sergej, *Mir mul'tfil'ma*, Iskusstvo, Moskva 1986.

- Asenin Sergej, *Volšebniki ekrana. Estetičeskie problemy sovremennoj mul'tiplikacii*, Iskusstvo, Moskva 1974.
- Bendazzi Giannalberto, *Animazione. Una storia globale*, voll. 1-2, UTET, Torino 2017.
- Beumers Birgit, *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, in: *Russian Children's Literature and Culture*, ed. by Marina Balina e Larissa Rudova, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2008.
- Beumers Birgit, *A History of Russian Cinema*, BERG, Oxford-New York 2009.
- Borodin Georgij (a cura di), *Istorija «nechrestomatijnoj» kartiny. «Skazka o glupom myšonke» M.M. Cečanovskogo v dokumentach*, «Kinovedčeskie zapiski», 73, 2005, p. 231-237.
- Borodin Georgij, *V bor'be za malen'kie mysli. Neadekvatnost' cenzury (glava iz knigi «Animacija podnevol'naja»)*, «Kinovedčeskie zapiski», 73, 2005, pp. 261-309.
- Borodin Georgij, *Kastracija begemota*, «Kinovedčeskie zapiski», 80, 2006, pp. 210-225.
- Borodin Georgij, *Režisser Aleksandr Ivanov. Biografija*, (<https://chapaev.media/faces/411>, ultimo accesso 26.09.2019).
- Borodin Georgij, *Režisser Fedor Chitruk. Biografija*, (<https://chapaev.media/faces/2295>, ultimo accesso 20.10.2019).
- Cečanovskij Michail, *Dychanie voli*, «Kinovedčeskie zapiski», 54, 2001, pp. 292-361; 55, 2001, pp. 216-273; 57, 2002, pp. 293-361.
- Cečanovskij Michail, *Ot «Murzilki» k bol'somu iskusstvu*, «Sovetskoe kino», 10, 1934, pp. 20-27.
- Chanžonkov Aleksandr, *Pervye gody russkoj kinematografii*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1937.
- Chitruk Fedor, *Mul'tiplikacija v kontekste chudožestvennoj kul'tury*, in: *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture*, a cura di R.Jurenev, Nauka, Moskva 1985, pp. 7-25.
- Chitruk Fedor, *O zaroždenii idei fil'ma*, «Kinovedčeskie zapiski», 73, 2005, pp. 55-65.
- Chitruk Fedor, *Professija - animator*, Gajatri, Moskva 2007.
- Chržanovskij Andrej, *Byvajut strannye sbliženija*, «Kinovedčeskie zapiski», 42, 1999, pp. 165-173.
- Chržanovskij Andrej, *Esli Vy sprositate menja...*, «Iskusstvo kino», 7, 1992, pp. 95-103.
- Chržanovskij Andrej, *Tridcat' let*, «Kommersant», 137, 30.07.1998.
- Civ'jan Jurij, Kovalova Anna, *Kinematograf v Peterburge 1896-1917. Kinoteatry i zriteli*, Masterskaja Seans, Sankt Peterburg 2011.
- Ėjzenštejn Sergej, *Walt Disney*, a cura di Massimo De Pascale, Castelveccchi, Roma 2017.
- Gajlan Ėleonora, *Kogda-to... Vospominanija o leningradskoj predvoennoj mul'tiplikacii*, «Kinovedčeskie zapiski», 73, 2005, pp. 238-266.
- Ginzburg Sergej, *Risovannyi i kukol'nyj fil'm*, Iskusstvo, Moskva 1957.
- Ivanov Aleksandr, *«Ego nužno izučit' i kritičeski osvoit'». O Disnee i sovetskoj mul'tiplikacii*, <https://chapaev.media/articles/2764> (ultimo accesso 19.10.2019).

- Ivanov-Vano Ivan, *Kadr za kadrom*, Iskusstvo, Moskva 1980.
- Ivanov-Vano Ivan, *Očerki istorii razvitija mul'tiplikacii (do vtoroj mirovoj vojny)*, VGIK Naučno-issledovatel'skij kabinet, Moskva 1967.
- Jangirov Rašit, *K biografii A.A. Chanžonkova: Novyj rakurs*, «Kinovedčeskie zapiski», 55, 2001, pp. 305-307.
- Kitson Clare, *Yuri Norstein and Tale of Tales: An Animation Journey*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2005.
- Kontenšul'te Daniel, *¡Que viva Disney! Vosprijatie Disneja Ėjzenštejnom*, «Kinovedčeskie zapiski», 52, 2001, pp. 115-129.
- Kuznecov Sergej, *Ujti iz džunglej. Nezakrytyj list kalendarja*, «Iskusstvo kino», 3, 2004, pp. 79-82.
- Kuznecova Vera, Kuznecov Ėrast, *Cechanovskij*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1973.
- Lebedev Nikolaj, *Očerki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918-1934 gody*, Iskusstvo, Moskva 1965.
- Leving Jurij, «Kto-to tam vse taki est'...», in: Il'ja Kukulin, Mark Lipoveckij, Marija Majofis (a cura di), *Veselye čelovečki: kul'turnye geroi sovetskogo detstva*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008, pp. 315-353.
- Lotman Jurij, *Sulla lingua dei cartoni animati*, in: Id., *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 113-119.
- Maljantovič Kirill, *Kak borolis' s «kosmopolitami» na «Sojuzmul'tfil'me»*, «Kinovedčeskie zapiski», 52, 2005, pp. 191-196.
- Norman Floyd, *How we made a Jungle Book*, «The Guardian», 29.07.2013 [https://www.theguardian.com/film/2013/jul/29/how-we-made-jungle-book?CMP=share\\_btn\\_link](https://www.theguardian.com/film/2013/jul/29/how-we-made-jungle-book?CMP=share_btn_link) (ultimo accesso: 24.03.2019).
- Norštein Jurij, *Sneg na trave*, Krasnij Parochod, Moskva 2016.
- Noussinova Natalia, Pytel Marek, *Autour de La Nouvelle Babylonie*, in: Didier Huvelle, Dominique Nasta (a cura di), *Le son en perspective: nouvelles recherches. New Perspectives in Sound Studies*, Peter Lang, Bruxelles 2004, pp. 135-154.
- Nusinova Natal'ja, *Volšebnik iz Fontenè. Čas volšebstva. V studii L. Stareviča*, «Kinovedčeskie zapiski», 52, 2001, pp. 259-267.
- Nussinova Natalia, *Costruire una 'Nuova Babilonia'. Conversazione con Leonid Trauberg*, «Cinegrafie», 12, 1999, pp. 89-102.
- Pontieri Laura, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s. Not Only for Children*, John Libbey Publishing Ltd, New Barnet (UK) 2012.
- Raffaelli Luca, *Le anime disegnate. Il pensiero nei cartoon da Disney ai giapponesi e oltre*, Tunué, Latina 2018.
- Robertson Sarah, Donovan Ned, *Winnie the Putin! Bizarre Soviet Version of a AA Milne classic hits British screens after nearly 50 years*, «The Mail on Sunday», 14.05.2017, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-4503542/Soviet-version-AA-Milne-classic-hits-British-screens.html> (ultimo accesso 18.10.2019).
- Seminara Graziella, *Musica e immagini in Nuova Babilonia tra letteratura e arti figurative*, «Arabeschi», 11, 2018, pp. 67-90.

- Šorin Aleksandr, *Kak ekran stal govorjašim*, Goskinoizdat, Moskva 1949.
- Venžer Natalija, *Sotvorenje fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam. O fil'mach, o «Sojuzmul'tfil'me» i o sebe rasskazyvajut, besedujut, sporjat: dramaturgi, režissery, chudožniki, kompozitory, aktery, operatory*, Sojuz kinematografistov SSSR, Moskva 1990.
- Venžer Natalja, Andrej Chržanovskij, in: *Režissery sovetskogo mul'tiplikacionnogo kino*, Sojuzinformkino, Moskva 1983.
- Zachoder Galina (a cura di), *Priključenija Vinni-Pucha*, «Voprosy literatury», 2002, 5, pp. 197-225.

## Partiture

- Šostakovič Dmitrij, *Lady Macbeth Mcenskogo uezda*, Soč. 29. Opera, klavir. Tom 53. Serija IV: Sočinenija dlja muzykal'nogo teatra, DSCH, Moskva 2004.
- Šostakovič Dmitrij, *Muzyka k mul'tfil'mu Skazka o glupom myšonke*, soč. 56, Muzyka, Moskva 1987.
- Šostakovič Dmitrij, *Nos, opera v trech dejstvijach i desjati kartinach, partitura*, in *Sobranie sočinenij*, vol. 18, Muzyka, Moskva 1981.
- Šostakovič Dmitrij, *Novyj Vavilon*. Soč. 18. Partitura (bol'soj format). Muzyka k nemomu kinofil'mu. Novoe sobranie sočinenij. Tom 122. Serija XIV: Kinomuzika, DSCH, Moskva 2004.
- Šostakovič Dmitrij, *Skazka o pope i ego rabotnike Balde, po odnoimennoj skazke A.S. Puškina. Libretto, kompozicija i muzikal'naja redakcija S.M. Chentovoj. Partitura*, Sovetskij kompozitor, Leningrad, 1981.
- Šostakovič Dmitrij, *Skazka o pope i o rabotnike ego Balde. Muzyka k mul'tiplikacionnomu fil'mu*. Soč. 36. *Skazka o glupom myšonke. Muzyka k mul'tiplikacionnomu fil'mu*. Soč. 56. Partitura. Novoe sobranie sočinenij. Tom 126. Serija XIV: Kinomuzika, DSCH, Moskva 2005.

## Sitografia

*Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG*  
<https://www.sikorski.de/> (ultimo accesso 20.10.2019)

*Al'fredu Šnitke posvjaščajetsja*  
<http://shnitke-mgim.ru/science/shnitke-centr/izdaniya/> (ultimo accesso: 04.01.2019).

*Schnittke archive*  
<https://www.gold.ac.uk/crm/Schnittke-archive/> (ultimo accesso: 04.01.2019).

*Istorija kino v istorii strany. Istorija strany v istorii kino*  
<https://chapaev.media/about> (ultimo accesso 06.07.2019).

*Dmitrij Šostakovič*  
<http://dsch.shostakovich.ru> (ultimo accesso: 20.10.2019).  
<http://live-en.shostakovich.ru> (ultimo accesso: 20.10.2019).  
<http://dschjournal.com> (ultimo accesso: 20.10.2019).  
<http://archives-en.shostakovich.ru> (ultimo accesso: 20.10.2019).

*Pervye v kino (cinemafirst)*

<http://cinemafirst.ru/> (ultimo accesso: 20.10.2019).

*International Mieczysław Weinberg Society*

[http://www.weinbergsociety.com/index.php?article\\_id=18&clang=1](http://www.weinbergsociety.com/index.php?article_id=18&clang=1) (ultimo accesso 20.10.2019)

*'Lines that have escaped destruction' (the life and music of Mieczysław Weinberg)*

<http://linesthathaveescapeddestruction.blogspot.com/> (ultimo accesso 20.10.2019).

*Mieczysław Weinberg (Moishei Vainberg). The Composer and His Music*

<http://www.music-weinberg.net> (ultimo accesso 20.10.2019)

### **Fonti audiovisive (documentari)**

*Fedor Chitruk. Professija animator*, documentario, Master-Fil'm, 1999

<https://www.youtube.com/watch?v=vIi0Du981Fk>  
(ultimo accesso 17.08.2019).

*Pod znakom ljubvi. Sofija Gubajdulina v Kazani*, documentario, Kazan, 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=QZ6g6gRaDaY>  
(ultimo accesso: 17.12.2018).

*Byt' orakulom*, documentario, TRK-Tatarstan-Novyj Vek, 2017

[https://www.youtube.com/watch?v=PCF9aZ\\_PG98](https://www.youtube.com/watch?v=PCF9aZ_PG98)  
(ultimo accesso: 17.12.2018).

*Variofon*, documentario, Naučno-Techničeskaja Laboratorija Kino-Fabriki Lenfil'm, Leningrad 1934

<https://www.youtube.com/watch?v=YiIB36ZY0WM&feature=youtu.be>  
(ultimo accesso 20.10.2019).

«15 let sovetskoj kinematografii», frammenti del documentario, 1934

<http://cinemafirst.ru/шорин-александр-фёдорович-05-12-1890-21-10-1941/>  
(ultimo accesso 20.10.2019).

*V poiskach utračennoj 'Počty'*, documentario in due parti, Master Fil'm, 2014

[https://www.youtube.com/watch?v=MC1bv\\_DaDq0](https://www.youtube.com/watch?v=MC1bv_DaDq0)  
<https://www.youtube.com/watch?v=RxenYh24CWQ>  
(ultimo accesso 17.07.2019).

«Technologija "risovannogo zvuka": sintez zvuka v SSSR 30-ch godov XX veka», frammenti di documentari d'epoca

<https://habr.com/ru/post/182778/>  
(ultimo accesso 20.10.2019).

## Filmografia

### Film di animazione:

titolo originale	traduzione italiana	anno	regista	compositore	pagina
<i>Alen'kij cvetoček</i>	<i>Il fiorellino scarlatto</i>	1952	Lev Atamanov	Nikolaj Budaškin	26
<i>Artchaos</i>	<i>Art-caos</i>	2018	Angelina Gil'derman	Al'fred Šnitke	176
<i>Babočka</i>	<i>La farfalla</i>	1972	Andrej Chržanovskij	Al'fred Šnitke	169, 172, 192, 258
<i>Balagan</i>	<i>Il teatrino dei burattini</i>	1981	Ideja Garanina	Sofija Gubajdulina	213, 220, 233, 234, 260
<i>Balerina na korable</i>	<i>La ballerina sulla nave</i>	1969	Lev Atamanov	Al'fred Šnitke	25, 169, 172, 176, 190, 204-208, 258
<i>Bremenskiye muzykanty</i>	<i>I musicanti di Brema</i>	1969	Inessa Kovalevskaja	Gennadij Gladkov	37, 245
<i>Byl'-nebylica</i>	<i>Una storia fantastica</i>	1970	Vladimir Polkovnikov	Moisej Weinberg	113
<i>Čelovek i ego ptica</i>	<i>L'uomo e l'uccellino</i>	1975	Anatolij Solin	Sofija Gubajdulina	179, 191, 213, 220, 221, 227-233
<i>Čelovek v ramke</i>	<i>L'uomo in cornice</i>	1966	Fedor Chitruk	Boris Šnaper	30
<i>Chrabryj Pak</i>	<i>Pak il coraggioso</i>	1953	Evgenij Rajkovskij, Vladimir Degtjarev	Moisej Weinberg	112, 113, 251
<i>Čužoj golos</i>	<i>Una voce diversa</i>	1949	Ivan Ivanov-Vano	Jurij Nikol'skij	27, 244
<i>Cvetik-semicvetik</i>	<i>Il fiore dai sette colori</i>	1948	Michail Cechanovskij	Jurij Levitin	20
<i>Cvetnye polja i linii bezopasnosti</i>	<i>Campi a colori e margini di sicurezza</i>	1934	Nikolaj Voinov	—	14
<i>Deduška i vnuček</i>	<i>Il nonno e il nipotino</i>	1950	Aleksandr Ivanov	Moisej Weinberg	113
<i>Den' čudesnyj</i>	<i>Mirabile giorno</i>	1975	Andrej Chržanovskij	Vladimir Martynov	199



<i>Dikie lebedi</i>	<i>I cigni selvatici</i>	1962	Michail Cechanovskij	Aleksandr Varlamov	27
<i>Dumbo</i>	<i>Dumbo</i>	1941	Ben Sharpsteen	Frank Churchill, Oliver Wallace	242
<i>Dvenadcat' mesjacev</i>	<i>Dodici mesi</i>	1956	Ivan Ivanov-Vano	Moisej Weinberg	28, 113, 251
<i>Ežik v tumane</i>	<i>Il riccio nella nebbia</i>	1975	Jurij Norštejn	Michail Meerovič	38, 252, 263
<i>Fantasia</i>	<i>Fantasia</i>	1940	Walt Disney	—	25, 118, 241, 242
<i>Fedja Zaicev</i>	<i>Fedja Zaicev</i>	1948	Valentina Blumberg, Zinaida Blumberg	Viktor Oranskij	27
<i>Funtik i ogurci</i>	<i>Funtik e i cetrioli</i>	1961	Leonid Aristov	Moisej Weinberg	113
<i>Glavnij Zvezdnij</i>	<i>Il capo delle stelle</i>	1966	Roman Davydov	Ėdison Denisov	36
<i>Gusy-lebedy</i>	<i>Le oche- cigno</i>	1949	Ivan Ivanov-Vano	Jurij Nikol'skij	27
<i>I s vami snova ja</i>	<i>E di nuovo sono con voi</i>	1981	Andrej Chržanovskij	Al'fred Šnitke	169, 173, 199
<i>Ispolnenie želanij</i>	<i>La realizzazione dei desideri</i>	1957	Valentina Blumberg, Zinaida Blumberg	Andrej Volkonskij	28
<i>Istorija odnogo prestuplenija</i>	<i>Storia di un delitto</i>	1961	Fedor Chitruk	Andrej Babaev	29, 30, 114, 115, 245
<i>Ja k Vam leču vospominaniem</i>	<i>Corre a voi il mio pensiero</i>	1977	Andrej Chržanovskij	Al'fred Šnitke	169, 173
<i>Jumoreski</i>	<i>Humoresques</i>	1924	Dziga Vertov	—	16
<i>Kak gusenok na lisu ochotilsja</i>	<i>L'anatroccolo a caccia nel bosco</i>	1982	Ol'ga Rozovskaja	Moisej Weinberg	113
<i>Kak verbljužonok i oslik v školu chodili</i>	<i>Come il camillino e l'asinello andavano a scuola</i>	1975	Leonid Švarcman	Moisej Weinberg	113
<i>Kanikuly Bonifacija</i>	<i>Le vacanze di Bonifacio</i>	1965	Fedor Chitruk	Moisej Weinberg	113, 116- 129, 134, 137, 142, 143, 146, 150, 251
<i>Karandaš i Kljaksa</i>	<i>La matita e la macchia</i>	1954	Evgenij Migunov	Michail Meerovič	252

<i>Karandaš i lastik</i>	<i>La matita e la gomma</i>	1982	Elena Gavrilko	Al'fred Šnitke	176, 208
<i>Kaštanka</i>	<i>Kaštanka</i>	1952	Michail Cechanovskij	Jurij Levitin	20
<i>Konek-gorbunok</i>	<i>Il cavallino gobbo</i>	1947	Ivan Ivanov-Vano	Viktor Oranskij	26,
<i>Koška, kotoraja guljala sama po sebe</i>	<i>La gatta che andava in giro da sola</i>	1988	Ideja Garanina	Sofija Gubajdulina	213, 219, 220, 233-238, 259-261
<i>Kot, kotorij guljal sam po sebe</i>	<i>Il gatto che se ne andava da solo</i>	1968	Aleksandra Snežko-Blockaja	Vitalij Geviksman	235
<i>Krašenij lis</i>	<i>Il volpone dipinto</i>	1953	Aleksandr Ivanov	Moisej Weinberg	113
<i>Kto poedet na vystavku?</i>	<i>Chi andrà alla mostra?</i>	1964	Vladimir Degtjarev	Moisej Weinberg	113
<i>Kuznec-koldun</i>	<i>Il fabbro stregone</i>	1967	Perč Sarkisjan	Sofija Gubajdulina	213, 220
<i>Kvartet</i>	<i>Quartett</i>	1935 1947	Aleksandr Ivanov, Pantelejmon Sazonov, Emmanuel Dvinskij	Aleksandr Varlamov	25, 27, 244
<i>Lesnaja istorija</i>	<i>Una storia boschiva</i>	1956	Aleksandr Ivanov	Moisej Weinberg	113
<i>Lev i byk</i>	<i>Il leone e il toro</i>	1983	Fedor Chitruk	Moisej Weinberg	113-116, 251
<i>Lisa i zajac</i>	<i>La volpe e la lepre</i>	1973	Jurij Norštejn	Michail Meerovič	38, 40
<i>Malyš i Karlsson kotoryj živet na kriše</i>	<i>Il bimbo e Karlsson che vive sopra il tetto</i>	1968	Boris Stepancev	Gennadij Gladkov	38
<i>Maugli</i>	<i>Mowgli</i>	1973	Roman Davydov	Sofija Gubajdulina	36, 208, 213, 220-225
<i>Maugli. Bitva</i>	<i>Mowgli. Battaglia</i>	1967	Roman Davydov	Sofija Gubajdulina	36, 208, 213, 220-225
<i>Maugli. Pochiščenje</i>	<i>Mowgli. Rapimento</i>	1968	Roman Davydov	Sofija Gubajdulina	36, 208, 213, 220-225
<i>Maugli. Poslednjaja ochota Akeli</i>	<i>Mowgli. L'ultima caccia di Akela</i>	1969	Roman Davydov	Sofija Gubajdulina	36, 208, 213, 220-225

<i>Maugli. Rakša</i>	<i>Mowgli. Raksha</i>	1970	Roman Davydov	Sofija Gubajdulina	36, 208, 213, 220-225
<i>Maugli. Vozvraščeni e k ljudjam</i>	<i>Mowgli. Il ritorno tra gli uomini</i>	1971	Roman Davydov	Sofija Gubajdulina	36, 208, 213, 220-225
<i>Možno i nel'zja</i>	<i>Si può e non si può</i>	1964	Lev Mil'čin	Moisej Weinberg	113
<i>Na lesnoj Èstrade</i>	<i>Sul palcoscenico del bosco</i>	1954	Ivan Aksenčuk	Moisej Weinberg	105, 113
<i>Novelly o Kosmose</i>	<i>Novelle spaziali</i>	1973	Lev Atamanov	Sofija Gubajdulina	36, 191, 213, 220, 225-227,
<i>Novyj Gulliver</i>	<i>Il nuovo Gulliver</i>	1935	Aleksandr Ptuško	Lev Švarz	24
<i>Okno</i>	<i>La finestra</i>	1966	Boris Stepancev	Sergej Prokof'ev	254
<i>Osen'</i>	<i>Autunno</i>	1982	Andrej Chržanovskij	Al'fred Šnitke	169, 173, 199, 256
<i>Ostrov</i>	<i>L'isola</i>	1973	Fedor Chitruk	Sandor Kalloš	30
<i>P'janstvo i ego posledstvija</i>	<i>L'ubriachezza e le sue conseguenze</i>	1914	Vladislav Starevič	—	15
<i>Preljud Rachmaninova</i>	<i>Il preludio di Rachmaninov</i>	1932	Nikolaj Voinov	Sergej Rachmaninov	14, 241, 242
<i>Pro čudaka-ljagušonka</i>	<i>La ranocchia stravagante</i>	1972	Valerij Ugarov	Al'fred Šnitke	169, 175, 208
<i>Pro kozla</i>	<i>Per il caprone</i>	1960	Vadim Kurčevskij, Iosif Bojarskij	Moisej Weinberg	113
<i>Prosto tak</i>	<i>Semplicemente così</i>	1976	Stella Aristakesova	Moisej Weinberg	113
<i>Ruka</i>	<i>La mano</i>	1965	Jiří Trnka	Václav Trojan	192, 246
<i>Samyj mladšij doždik</i>	<i>La pioggerella più giovane</i>	1971	Stella Aristakesova	Moisej Weinberg	113
<i>Ščelkunčik</i>	<i>Lo schiaccianoci</i>	1973	Boris Stepancev	Pëtr Čajkovskij	254
<i>Seča pri Keržence</i>	<i>La battaglia di Kerženec</i>	1971	Ivan Ivanov-Vano, Jurij Norštejn	Nikolaj Rimskij-Korsakov	254
<i>Škaf</i>	<i>L'armadio</i>	1971	Andrej Chržanovskij	Al'fred Šnitke	169, 172, 191, 192, 208

<i>Skazka o glupom myšonke</i>	<i>La fiaba del topolino sciocco</i>	1940	Michail Cechanovskij	Dmitrij Šostakovič	44, 45, 73-89, 270, 285, 287
<i>Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyrjax</i>	<i>La carevna morta e i sette eroi</i>	1951	Ivan Ivanov-Vano	Jurij Nikolskij	27
<i>Skazka o pope i ego rabotnike Balde</i>	<i>La favola del pop e del suo bracciante Gnocco</i>	1933	Michail Cechanovskij	Dmitrij Šostakovič	23, 44, 45, 48-73, 255, 283, 287
<i>Skazka o rybake i rybke</i>	<i>La fiaba del pescatore e del pesciolino</i>	1950	Michail Cechanovskij	Jurij Levitin	20
<i>Skazka o sneguročke</i>	<i>La fiaba di Sneguročka (La fanciulla di neve)</i>	1957	Vladimir Degtjarev, Vladimir Danilevič	Moisej Weinberg	113
<i>Skazka pro Kolobok</i>	<i>La Fiaba di Pagnottella</i>	1969	Natalija Červinskaja	Moisej Weinberg	113
<i>Skazka skazok</i>	<i>Il racconto dei racconti</i>	1979	Jurij Norštejn	Michail Meerovič	38, 41
<i>Škola izjaščnych iskusstv, film 1: Pejzaž s možževal'nikom</i>	<i>Scuola di belle arti, film 1: paesaggio con ginepro</i>	1987	Andrej Chržanovskij, Valerij Ugarov	Al'fred Šnitke	176
<i>Škola izjaščnych iskusstv, film 2: Vozvraščenie</i>	<i>Scuola di belle arti, film 2: Il ritorno</i>	1990	Andrej Chržanovskij	Al'fred Šnitke	176
<i>Sneguročka</i>	<i>La fanciulla di neve</i>	1952	Ivan Ivanov-Vano	Nikolaj Rimskij-Korsakov	27
<i>Snežnaja koroleva</i>	<i>La regina delle nevi</i>	1957	Lev Atamanov	Artemin Ajvazjan	28
<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	<i>Biancaneve e i sette nani</i>	1937	Walt Disney	Frank Churchill, Paul Smith	26, 243
<i>Sovetskie igruški</i>	<i>Giocattoli sovietici</i>	1924	Dziga Vertov	—	16
<i>Stekljannaja garmonika</i>	<i>La fisarmonica di vetro</i>	1968	Andrej Chržanovskij	Al'fred Šnitke	30, 37, 152, 156, 164-166, 169-172, 175, 178-194, 205, 208, 146, 255-259,

					265
<i>Stepa-Morjak</i>	<i>Stepa il marinaio</i>	1955	Valentina Blumberg, Zinaida Blumberg	Andrej Volkonskij	28
<i>Šumnoe plavanie</i>	<i>Una navigazione rumorosa</i>	1937	Vladimir Suteev, Leonid Amal'rik	Aleksandr Cfasman	25, 244, 250, 262
<i>Tainstvennaja propaža</i>	<i>Una misteriosa scomparsa</i>	1982	Ol'ga Rozovskaja	Moisej Weinberg	113
<i>Tajna dalekogo ostrova</i>	<i>Il mistero dell'isola lontana</i>	1958	Valentina Blumberg, Zinaida Blumberg	Andrej Volkonskij	28
<i>Tanec Vorony</i>	<i>La danza del corvo</i>	1933	Nikolaj Voinov	—	14
<i>Tanjuša, Tjavka, Top i Njuša</i>	<i>Tanjuša, Tjavka, Top e Njuša</i>	1954	Viktor Gromov	Moisej Weinberg	105, 113
<i>The Jungle Book</i>	<i>Il libro della Giungla</i>	1967	Wolfgang Reitherman	Robert B. Sherman, Richard M. Sherman	221, 222
<i>The Opry House</i>	<i>The Opry House</i>	1929	Walt Disney	Carl Stalling	14, 241, 242
<i>Toptyžka</i>	<i>L'orsacchiotto Toptop</i>	1964	Fedor Chitruk	Moisej Weinberg	30, 113, 114
<i>Ušastik</i>	<i>Il coniglio Grandiorecchie</i>	1979	Ol'ga Rozovskaja	Moisej Weinberg	112, 113
<i>Ušastik i ego druž'ja</i>	<i>Grandiorecchie e i suoi amici</i>	1981	Ol'ga Rozovskaja	Moisej Weinberg	112, 113
<i>V mire basen</i>	<i>Nel mondo delle favole</i>	1973	Andrej Chržanovskij	Al'fred Šnitke	160, 172, 173, 169, 194, 195, 199, 258
<i>Vinni Puch</i>	<i>Vinni Puch</i>	1969	Fedor Chitruk	Moisej Weinberg	38, 113, 130-150, 221, 247, 251, 276, 287,
<i>Vinni-Puch i den' zabot</i>	<i>Vinni-Puch e il giorno delle preoccupazioni</i>	1972	Fedor Chitruk, Gennadij Sokol'skij	Moisej Weinberg	113, 130- 150
<i>Vinni-Puch idet v gosti</i>	<i>Vinni-Puch va in visita</i>	1971	Fedor Chitruk	Moisej Weinberg	113, 130- 150
<i>Vor</i>	<i>Il ladro</i>	1934	Nikolaj Voinov	—	14

<i>Vremena goda</i>	<i>Le quattro stagioni</i>	1969	Ivan Ivanov-Vano	Pëtr Čajkovskij	254
<i>Vyšė golovu</i>	<i>Su la testa</i>	1972	Lev Atamanov	Al'fred Šnitke	168, 172, 176, 204, 207
<i>Winnie the Pooh and the Honey Tree</i>	<i>Winny-Puh l'orsetto goloso</i>	1966	Walt Disney	Robert B. Sherman, Richard M. Sherman	131, 221
<i>Yellow Submarine</i>	<i>Yellow Submarine</i>	1968	George Dunning	The Beatles, George Martin	178
<i>Zimnaja skazka</i>	<i>Fiaba invernale</i>	1945	Ivan Ivanov-Vano	Jurij Nikol'skij	26
<i>Zolotaja antilopa</i>	<i>L'antilope d'oro</i>	1953	Lev Atamanov	Vladimir Jurovskij	26
<i>Žuravl' i caplja</i>	<i>L'airone e la gru</i>	1974	Jurij Norštejn	Michail Meerovič	38, 253, 263

### Film, film documentari:

Titolo originale	Traduzione italiana	anno	regista	compositore	pagina
<i>Anna Golubkina</i>	<i>Anna Golubkina</i>	1964	Arkadij Levitan	Sofija Gubajdulina	219
<i>Agonija</i>	<i>Agonia</i>	1974 1981	Ėlem Klimov	Al'fred Šnitke	167, 169
<i>Aleksandr Nevskij</i>	<i>Aleksandr Nevskij</i>	1938	Sergej Ėjzenštejn	Sergej Prokof'ev	225, 240, 272
<i>Angel</i>	<i>L'angelo</i>	1968	Andrej Smirnov	Al'fred Šnitke	168
<i>Baby rjazanskie</i>	<i>Le donne di Rjazan' (Il villaggio del peccato)</i>	1927, 1963	Ol'ga Preobraženskaja	Sofija Gubajdulina	11, 210, 212
<i>Bar'er neizvestnosti</i>	<i>La barriera dell'ignoto</i>	1961	Nikita Kurichin, Teodor Vul'fovič	Moisej Weinberg	112
<i>Barynja</i>	<i>La signorina</i>	1931	Nikolaj Voinov	—	14
<i>Baryšnja i chuligan</i>	<i>La signorina e il teppista</i>	1918	Vladimir Majakovskij, Evgenij Slavinskij	—	4
<i>Beglec</i>	<i>Il disertore</i>	1919	—	—	6
<i>Belyj Vzryv</i>	<i>Bianca esplosione</i>	1969	Stanislav Govoruchin	Sofija Gubajdulina	170, 219

<i>Belorusskij vokzal</i>	<i>Stazione Belorusskaja</i>	1970	Andrej Smirnov	Al'fred Šnitke	168
<i>Belyj parachod</i>	<i>La nave bianca</i>	1975	Bolotbek Šamšiev	Al'fred Šnitke	168
<i>Byloe i dumy</i>	<i>Passato e pensieri</i>	1972	Lev Elagin	Al'fred Šnitke	169
<i>Čajka</i>	<i>Il gabbiano</i>	1970	Julij Karasik	Al'fred Šnitke	168
<i>Chotite ver'te, chotite net</i>	<i>Che ci crediate o no</i>	1964	Igor' Usov, Stanislav Čaplin	Sofija Gubajdulina	218
<i>Čili v bor'be, trude i nadeždach</i>	<i>Il Cile che lotta, lavora e spera</i>	1972	Jurij Monglovskij	Al'fred Šnitke	169
<i>Čučelo</i>	<i>Spaventapasseri</i>	1983	Rolan Bykov	Sofija Gubajdulina	219, 220, 226, 234
<i>Den' angela</i>	<i>L'onomastico</i>	1968	Stanislav Govoruchin	Sofija Gubajdulina	218
<i>Djadja Vanja</i>	<i>Zio Vanja</i>	1971	Andrej Michalkov-Končalovskij	Al'fred Šnitke	168
<i>Dnevnye zvezdy</i>	<i>Stelle diurne</i>	1968	Igor' Talankin	Al'fred Šnitke	168, 169
<i>Dolgaja ščastlivaja žizn'</i>	<i>Lunga felice vita</i>	1966	Gennadij Špalikov	Vjačeslav Ovčinnikov	190
<i>Dom i chozjain</i>	<i>Casa e padrone</i>	1968	Budimir Metal'nikov	Al'fred Šnitke	168
<i>Domik v Kolomne</i>	<i>La casetta a Colonna</i>	1974	Lev Elagin	Al'fred Šnitke	169, 172
<i>Don Karlos</i>	<i>Don Carlos</i>	1980	Evgenik Zavaskij, Nikolaj Aleksandrovič	Al'fred Šnitke	169
<i>Drama v kabare futuristov № 13</i>	<i>Dramma nel cabaret dei futuristi n. 13</i>	1914	Vladimir Kasjanov	—	4
<i>Dressirovšiki</i>	<i>I domatori</i>	1975	Aleksandr Belen'kij, Nina Kldiašvili	Al'fred Šnitke	169
<i>Dva druga</i>	<i>I due amici</i>	1955	Viktor Ėjsymont	Moisej Weinberg	105, 112
<i>Ėkipaž</i>	<i>Equipaggio</i>	1979	Aleksandr Mitta	Al'fred Šnitke	168, 173
<i>Esli ty pokineš menja</i>	<i>Se tu mi abbandoni</i>	2018	Anna Gerasimova	Al'fred Šnitke	176
<i>Fantazii Farjat'eva</i>	<i>Le fantasie di Farjat'ev</i>	1979	Il'ja Averbach	Al'fred Šnitke	169

<i>Fredek uszczęśliwia świat</i>	<i>Fredek rende felice il mondo</i>	1936	Zbigniew Ziemiński	Moisej Weinberg	93
<i>Gamlet</i>	<i>Amleto</i>	1964	Grigorij Kozincev	Dmitrij Šostakovič	44, 283
<i>Gorjačij sneg</i>	<i>Neve calda</i>	1972	Gavriil Egiazarov	Al'fred Šnitke	168
<i>Goroda i gody</i>	<i>Le città e gli anni</i>	1973	Aleksander Zarchi	Al'fred Šnitke	168
<i>I vse-taki ja verju... (Mir segodnja)</i>	<i>Eppure io credo... (Il mondo oggi)</i>	1971	Michail Romm	Al'fred Šnitke	156, 169, 172
<i>Ja šagaiu po Moskve</i>	<i>A zonzo per Mosca,</i>	1964	Gennadij Špalikov	Andrej Petrov	190
<i>Junost' Maksima</i>	<i>La giovinezza di Maksim,</i>	1935	Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg	Dmitrij Šostakovič	48, 270
<i>Kafedra</i>	<i>Cattedra</i>	1982	Ivan Kiasašvili	Sofija Gubajdulina	219
<i>Kapitanskaja dočka</i>	<i>La figlia del capitano</i>	1978	Pavel Reznikov	Al'fred Šnitke	169, 171
<i>Každyj den' doktora Kalinnikovej</i>	<i>Ogni giorno della dottoressa Kalinnikova</i>	1973	Viktor Titov	Sofija Gubajdulina	219
<i>Klad</i>	<i>Tesoro</i>	1976	Ol'gerd Voroncov	Sofija Gubajdulina	219
<i>Klouny i deti</i>	<i>Clowns e bambini</i>	1976	Aleksandr Mitta	Al'fred Šnitke	168
<i>Komissar</i>	<i>La commissaria</i>	1967 1986	Aleksandr Askol'dov	Al'fred Šnitke	168-171
<i>Konec Sankt-Peterburga, (Poslednie dni Sankt-Peterburga)</i>	<i>La fine di San Pietroburgo, (Gli ultimi giorni di Pietroburgo)</i>	1927 1992	Vsevolod Pudovkin	Al'fred Šnitke	168, 174
<i>Korol' Lir</i>	<i>Re Lear</i>	1970	Grigorij Kozincev	Dmitrij Šostakovič	45
<i>Krasnoarmeec, kto tvoj vrag?</i>	<i>O soldato dell'Armata rossa, chi è il tuo nemico?</i>	1918	—	—	5
<i>Krepyš</i>	<i>Il trottatore Orlov</i>	1971	Aleksandr Zguridi, Nina Kldiašvili	Al'fred Šnitke	168, 173
<i>L'Arrivée d'un train à La Ciotat</i>	<i>L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat</i>	1896	Louis Lumière, Auguste Lumière	—	19



<i>La strada</i>	<i>La strada</i>	1954	Federico Fellini	Nino Rota	19
<i>Larisa</i>	<i>Larisa</i>	1980	Ėlem Klimov	Al'fred Šnitke	169, 173
<i>Letjat žuravli</i>	<i>Quando volano le cicogne</i>	1957	Michail Kalatozov	Moisej Weinberg	112, 106, 136, 247
<i>Ljubimec publiki</i>	<i>Il beniamino del pubblico</i>	1985	Aleksandr Zguridi, Nina Kldiašvili	Al'fred Šnitke	167
<i>Malen'kie tragedii</i>	<i>Piccole tragedie</i>	1979	Michail Švejcer	Al'fred Šnitke	169
<i>Master i Margarita</i>	<i>Il Maestro e Margherita</i>	1994	Jurij Kara	Al'fred Šnitke	168, 174
<i>Mečte na vstreču</i>	<i>Incontro ai sogni</i>	1963	Michail Karjukov, Otar Koberidze	Ėduard Artem'ev, Vano Muradeli	36
<i>Mertvie duši</i>	<i>Le anime morte</i>	1984	Michail Švejcer	Al'fred Šnitke	169
<i>Metropolis</i>	<i>Metropolis</i>	1927	Fritz Lang	—	24, 231
<i>Mir chižinam – vojna dvorcem!</i>	<i>Pace alle capanne, guerra ai palazzi</i>	1918	—	—	5
<i>Mir segodnja (I vse-taki ja verju...)</i>	<i>Il mondo oggi (Eppure io credo...)</i>	1971	Michail Romm	Al'fred Šnitke	156, 169, 172
<i>Mne dvadcat' let</i>	<i>Ho vent'anni</i>	1965	Gennadij Špalikov	Nikolaj Sidel'nikov	190
<i>My otkryvaem okean</i>	<i>Esploriamo l'oceano</i>	1964	—	Sofija Gubajdulina	219
<i>Na uglu Arbata i ulicy Bubulinas</i>	<i>All'angolo tra l'Arbat e via Bubulinas</i>	1973	Manos Zacharias	Al'fred Šnitke	168
<i>Naš Gagarin</i>	<i>Il nostro Gagarin</i>	1971	Igor' Bessarabov, Jaroslav Golovanov	Al'fred Šnitke	169
<i>Ne dlja deneg rodivšijsja</i>	<i>Nato non per i soldi</i>	1918	Nikandr Turkin	—	4
<i>Nočnoj zvonok</i>	<i>La chiamata notturna</i>	1969	Valerian Kvačadze	Al'fred Šnitke	168
<i>Novyj Vavilon</i>	<i>La nuova Babilonia</i>	1929	Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg	Dmitrij Šostakovič	6, 45, 47, 48, 287
<i>Odna</i>	<i>Sola</i>	1931	Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg	Dmitrij Šostakovič	45, 48, 270, 284

<i>Osen'</i>	<i>Autunno</i>	1974	Andrej Smirnov	Al'fred Šnitke	168
<i>Otec Sergij</i>	<i>Padre Sergio</i>	1978	Igor' Talankin	Al'fred Šnitke	168
<i>Pasifik 231</i>	<i>Pasifik 231</i>	1931	Michail Cečanovskij	Arthur Honegger	22
<i>Pasifik 231</i>	<i>Pasifik 231</i>	1949	Jean Mitry	Arthur Honegger	22
<i>Petuch i Pegas</i>	<i>Il Gallo e Pegaso</i>	1914	Vladislav Starevič	—	15
<i>Plan velikich rabot (Pjatiletka)</i>	<i>Progetto di grandi opere (Piano quinquennale)</i>	1930	Abram Room	Arsenij Avraamov	11
<i>Playtime</i>	<i>Tempo di divertimento</i>	1967	Jacques Tati	Francis Lemarque	227
<i>Počta</i>	<i>Posta</i>	1929 1930	Michail Cečanovskij	Vladimir Deševov	11, 18, 20-22, 52, 55, 59, 76
<i>Polkan i Šavka</i>	<i>Polkan e Šavka</i>	1949	Aleksandr Ivanov	Moisej Weinberg	113
<i>Posetitel' muzeja</i>	<i>Il visitatore del museo</i>	1989	Konstantin Lopušanskij	Al'fred Šnitke	168
<i>Poslednij rejs Al'batrosa</i>	<i>L'ultima traversata dell'Albatros</i>	1971	Leonid Pčelkin	Al'fred Šnitke	168
<i>Poslednyj djujm</i>	<i>A un passo</i>	1959	Teodor Vulfovič, Nikita Kuričin	Moisej Weinberg	112
<i>Povest' o neizvestnom aktëre</i>	<i>Novella su un attore ignoto</i>	1976	Aleksandr Zarchi	Al'fred Šnitke	168
<i>Pravo na pryžok</i>	<i>Diritto al salto</i>	1972	Valerij Kremnev	Al'fred Šnitke	168
<i>Priključenija Travki</i>	<i>Le avventure di Travka</i>	1976	Arkadij Kordon	Al'fred Šnitke	168
<i>Proščanie</i>	<i>L'addio</i>	1980	Ėlem Klimov	Al'fred Šnitke	168, 173
<i>Rikki-Tikki-Tavi</i>	<i>Rikki-Tikki-Tavi</i>	1975	Aleksandr Zguridi	Al'fred Šnitke	168
<i>Rišad - vnuk Zify</i>	<i>Rišad – nipote di Zifa</i>	1981	Mark Osepjan	Sofija Gubajdulina	219
<i>Ščet čelovečeskij</i>	<i>Il punteggio umano</i>	1977	Aleksandr Svetlov	Al'fred Šnitke	168
<i>Šestoe ijulja</i>	<i>Il 6 luglio</i>	1968	Julij Karasik	Al'fred Šnitke	168

<i>Sil'nye duchom</i>	<i>Forti d'animo</i>	1967	Viktor Georgiev	Ėdison Denisov	170
<i>Skaz pro to, kak car' Petr arapa ženil</i>	<i>Racconto di come lo zar Pietro diede moglie al moro</i>	1976	Aleksandr Mitta	Al'fred Šnitke	168
<i>Skazka stranstvij</i>	<i>La fiaba dei viaggi</i>	1982	Aleksandr Mitta	Al'fred Šnitke	168, 173
<i>Soljaris</i>	<i>Solaris</i>	1972	Andrej Tarkovskij	Ėduard Artem'ev	36
<i>Sport, sport, sport</i>	<i>Sport, sport, sport</i>	1970	Ėlem Klimov	Al'fred Šnitke	67, 68, 69
<i>Streljanye gil'zy</i>	<i>Bossoli sparati</i>	1968	Evgenij Fridman	Al'fred Šnitke	168
<i>Šutočka</i>	<i>Uno scherzetto</i>	1966	Andrej Smirnov	Al'fred Šnitke	168
<i>Toska</i>	<i>Angoscia</i>	1969	Aleksandr Blank	Al'fred Šnitke	168
<i>Tri dnja prazdnika, vozvrašenie čuvstv</i>	<i>Tre giorni della festa, il ritorno dei sentimenti</i>	1982	Mark Osepjan	Sofija Gubajdulina	219
<i>Tri vesny Lenina</i>	<i>Le tre primavere di Lenin</i>	1964	—	Sofija Gubajdulina	219
<i>Trudnye dorogi mira - Ravnovesie stracha</i>	<i>Le difficili strade della pace – L'equilibrio del terrore</i>	1973	Anatolij Kološin	Al'fred Šnitke	169
<i>Tumannost' Andromedy</i>	<i>La nebulosa di Andromeda</i>	1967	Evgenij Šerstobitov	Jakov Lapinskij	36
<i>Ty i ja</i>	<i>Tu ed io</i>	1971	Larisa Šepit'ko	Al'fred Šnitke	168
<i>Ukrotitel'nica tigrov</i>	<i>La domatrice di tigri</i>	1954	Nadežda Koševerova, Aleksandr Ivanovskij	Moisej Weinberg	105, 112
<i>Uplotnenie</i>	<i>Coabitazione</i>	1918	Aleksandr Panteleev, Donat Paškovskij, Anatolij Dolinov	—	4
<i>Val's (</i>	<i>Valzer</i>	1969	Viktor Titov	Al'fred Šnitke	168
<i>Velikij samoed</i>	<i>Il grande Samoiedo</i>	1981	Arkadij Kordon	Sofija Gubajdulina	218
<i>Vertical'</i>	<i>La verticale</i>	1967	Stanislav Govoruchin, Boris Durov	Sofija Gubajdulina	218
<i>Voschoždenie</i>	<i>L'ascesa</i>	1976	Larisa Šepit'ko	Al'fred Šnitke	166, 168

<i>Vozvraščenie Maksima</i>	<i>Il ritorno di Maksim</i>	1937	Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg	Dmitrij Šostakovič	48, 270
<i>Vybor celi</i>	<i>La scelta del fine</i>	1974	Igor' Talankin	Al'fred Šnitke	168
<i>Vyborgskaja storona</i>	<i>I quartiere di Vyborg</i>	1939	Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg	Dmitrij Šostakovič	48, 270
<i>Vyzyvaem ogon' na sebja</i>	<i>Attiriamo il fuoco su di noi</i>	1964	Sergej Kolosov	Al'fred Šnitke	168, 169
<i>Zabriskie Point</i>	<i>Zabriskie Point</i>	1970	Michelangelo Antonioni	Pink Floyd, Jerry Garcia	237
<i>Začem babirusse klyki</i>	<i>A che servono le zanne ai babirussa</i>	1979	Aleksandr Zguridi, Nina Kldiašvili	Al'fred Šnitke	169
<i>Zakovannaja fil'moj</i>	<i>Incatenata dalla pellicola</i>	1918	Nikandr Turkin	—	4
<i>Zlatye gory</i>	<i>Le montagne dorate</i>	1931	Sergej Jutkevič	Dmitrij Šostakovič	120, 221, 270
<i>Zvezdopad</i>	<i>Stelle cadenti</i>	1981	Igor' Talankin	Al'fred Šnitke	168, 173